الشاهد الشعري
في مبحثي الفصاحة والبلاغة

(قراءة أخرى)

إعداد :

الدكتور : عيد محمد شبايك

تقديم

الحق أن الشاهد الشعري كان ولا يزال ذا تأثير بالغ في مسيرة الدرس البلاغي والنقدي ، بله اللغوي قديمًا وحديثًا ، وظل الشاهد الشعري في الدرس البلاغي مثار نقاش بين البلاغيين والنقاد ، وقد أدى هذا إلى ازدياد حركة النشاط النقدي ، وبخاصة فيما يتصل بنقد الخطاب الشعري .

وإن ما يلفت النظر أن الشاهد الشعري ظل يتردد في كتب البلاغة القديمة من عصر إلى عصر ، متنقلاً من متن إلى تلخيص إلى شرح ، ولعل السبب في ذلك كون البلاغة في ذلك الوقت تنحو نحوًا تعليميًّا ، (قاعدة ومثال لإيضاح القاعدة) فكانوا يستخدمون البيت الشعري مثالاً أو شاهدًا على القاعدة ، وإن أدى ذلك إلى بتره عن سياقه ، ومن ثَمَّ أصدروا بعض الأحكام على بعض هذه الشواهد بعدم فصاحتها أو بلاغتها .

لذلك رأيت أن أتناول قضية الشاهد الشعري في **مبحثي الفصاحة والبلاغة** تناولاً يهدف - في المقام الأول - إلى إعادة النظر في قراءة هذه النصوص الشواهد قراءة فاحصة متأنية ، فربما تقفنا هذه القراءة على خطأ استمر واستقر ، أو تعود علينا برأي صحيح آن أن يُعرف ويُأم ، ولاسيما أن روح اللغة من السيولة بحيث لا تنضبط في مقولات .

لذلك كان نظري إلى الشاهد سواء أكان كلمة أم تركيبًا ، في إطار موقفه من القصيدة ، وتأمل معناه في سياقاته المتعددة ؛ لأن هذه السياقات هي الأبعاد الفاعلة في تفسير النص والكشف عن العلاقات المتداخلة في لغته ، وإن النص نسيج متكامل يتداخل فيه إيقاع الذات وإيقاع البيئة والمجتمع والثقافة .

على كل حال إن معاودة قراءة التراث البلاغي والنقدي محاولة للوصل بين ما توارثناه وبين ما نعاصره وما يستحدث ، ولكن دون التعصب للتراث أو التقليل من شأنه .

المؤلف

توطـــئة :

إن البلاغيين في توجههم نحو مباحث البلاغة ، قدموا دراسة موسعة حـول المواصفات الأولـية التـي يجـب أن تـتوافر فـي الصـياغة علـي مسـتوي الإفراد، وعلـى مستوي التركيب ، وانطلقوا فـي ذلك من خـلال مصطلحين من أظهر مصطلحاتهم ، همـا " **الفصـاحة والـبلاغة** " ، إذ همـا شرطـــان مبدئيان للولـوج فـي عـالم الإبـداع الأدبـي. فمصـطلح الفصـاحة فـي حـدوده المعجمـية يسـتدعي عملـية توصـيـــل بوصـفها خطًـا أصـيلا فـي كـل إبـداع ، إذ يعنـي المصطلح في مادته المعجمية (الظهور والبيان) . ١ أما منطقة عمل الفصاحة ، فهـي (المفـرد والمركـب) بانضـمام (المبدع) إلـيهما . أمـا الـبلاغة ، فـإن مادتهـا المعجمية حدودها المعرفية تبني علـى (الوصـول والانتهاء) .

قـال أبو هـلال: " أمـا الفصـاحة فقد قـال قـوم : إنـها مـن قولـهم : أفصـح فـلان عمـا فـى نفسـه إذا أظهره ،.والشـاهـد على أنها هي الإظهار، قول العرب : أفصـح الصـبح إذا أضـاء ، وأفصح الأعجمي إذا أبان بعد أن لم يكن يفصـح ويبين " أمـا الـبلاغة " سـميت بلاغة لأنـها تنهى المعنى إلى قلب السامع فيفهمه " ٢ ثم يخلص إلـى النتيجة المنطقية التالية ، وهـي " أن البلاغة والفصاحة ترجعان إلى معنى واحد وإن اختلف أصـلاهما ، لأن كل واحد منهما إنمـا هـو الإبانـة عن المعنـى والإظهـار لـه " ٣ ، ومعنى ذلـك أن الـبلاغة تستدعي حضـور المـبدع والمتلقـي علـي صـعيد واحـد ، فكلاهمـا يظـل فـي حالـة انـتظار لـبلوغ المـنطقة الدلالـية. إن جمالـية البلاغة هي جمالية التلقي والتأويل ، لأن غاية البليغ أن يؤثر في المتلقي ، وغاية المتلقي الكلام البليغ و تأمله ليصل إلى كمال اللذة . ٤

ومنطقة عمـل (البلاغة) أولا (الكلام والمتكلم) ، فلا تعلق لها بالإفراد، لأن المفردة غير مستهدفة في ذاتها ، بل لابد من وجودها في سياق .

وبين المصـطلحين علاقـة تتحرك من المصـطلح الأول (الفصـاحة) ، إلـى الثاني (البلاغة) على معنى أن الفصاحة تدخل ضمن مواصفات البلاغة ، دون العكس. إن الكلمـة الفصيحة تجمل إلى جانب جرسها ووقعها في الأذن وحركة اللسـان بها إيحاءً بالمعنى وظلالاً وموسيقى.

---

١ انظر لسان العرب والمختار الصحاح وأساس البلاغة مادة (فصح)

٢ الصناعتين صـ ١٥ ، ١٦

٣ نفسه صـ ١٦

٤ فلسفة الجمال في البلاغة العربية صـ ٣٢٤

ويؤكد عبد القاهر أن الفصاحة هي فصاحة تأليف ، وأن هذا التأليف لابد أن يقود إلى معنى ، وأن المعنى في تركيب ما لا يمكن أن يظل هو هو في تركيب آخر دون أن يفقد بعض مزاياه وبعض حسنه وزينته ، ويمثل لذلك بقوله: " إن سبيل المعاني سبيل أشكال الحلي كالخاتم والشّنف والسوار ، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجًا ، لم يعمل صانعه فيه شيئًا أكثر من أن أتى بما يقلع عليه اسم الخاتم إن كان خاتمًا ، والشنف إن كان شنفا ، وأن يكون مصنوعًا بديعًا قد لأغرب صانعه فيه . كذلك سبيل المعاني ، أن ترى الواحد منها غفلاً ساذجًا عاميًّا موجودًا في كلام الناس كلهم ، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه لبصير بشأن البلاغة وإحداث الصوت في المعاني ، فيصنع فيه ما يصنع الصَّنَعُ الحاذق حتى يُغرب في الصنعة ، ويُدِقُّ في العمل ، ويبدع في الصياغة " .[١]

---

١ دلائل الإعجاز صـ ٤٢٢ ، ٤٢٣

المبحث الأول : الفصاحة

أولا : الفصاحة في الكلمة المفردة

اشترط البلاغيون لفصاحة الكلمة مجموعة من المواصفات الصوتية والدلالية ، ومجمل هذه المواصفات سلامتها من (تنافر الحروف – الغرابة – مخالفة الوضع/ القياس) ١ ، ولعلنا نلاحظ أنها مواصفات سلبية ٢ ، لا تقوى على تشكيل الجمال سواء عن طريق الصحة أو الدقة ولكن تُبعد الكلام عن الخطأ ، وهذه الشروط تصنع حواجز على مقتضيات الأسلوب والمقام إذ قد يقتضي الموقف أحيانًا لفظة غريبة أو متنافرة الحروف أو عامية أو غير ذلك مما يتوجَّبه السياق ليعبر بأمانة عن ثقافة المبدع وبخاصة إذا كان من أهل البادية . ٣ ولا يزال هذا الاقتضاء كائنًا في الشعر ويأتي في كل أنواع الشعر إلى يومنا هذا .

١) التنافر :

ويبدو أن مسألة التنافر كانت محدودة في الواقع اللغوي ، ومن ثَمَّ نلحظ أن نماذج التنافر كانت قليلة يتوارثها البلاغيون خلفا عن سلف مثل كلمة "البُعَاق" التي يقولون إن معناها "السحابة الممطرة" ولكنها صعبة في النطق ، غريبة على الأذن لقلة استعمالها ، خاصة إذا قيست بكلمتي "الديمة" و"المزنة" - يقول ابن الأثير : " هذه اللفظات الثلاثة من صفات المطر وهي تدل علي معني واحد ، ومع هذا فإنك ترى لفظتي "المزنة" و "الديمة" وما جرى مجراهما مألوفة الاستعمال ، وترى لفظ "البعاق" وما جرى مجراه متروكًا لا يستعمل " . ٤

ومثل ذلك كلمة "**الهُعْخُعُ**" في قول أحد الأعراب حينما سئل عن ناقته فقال : " تركتُها ترعى الهعخع " . ٥

---

١ الإيضاح في علوم البلاغة صـ ٢١ – تح/ محمد خفاجي

٢ يقتضي غيابها صلاحية الدال للحلول في الخطاب الأدبي ، وحضورها أو حضور بعضها ، يقتضي عدم الصلاحية .

٣ انظر في ذلك مناقشتنا وتحليلنا لكلمة " مستشزرات " عند امرئ القيس ، وكلمة " جحيش " عند تأبط شرًا.

٤ المثل السائر ١/ ٩١

٥ هذه كلمة ثقيلة لا يستطاب دورانها على الألسنة ، إلا أن يكون شجرا كريها مرا، لا يطاق طعمه ، كأنه هذه الكلمة التي لا يطاق النطق بها ، والتي تحكي صوت المتقيئ . ولم لا يكون لفظا مخترعا للثقل ، وأنه لا معنى له ؟ وهم يخترعون كلمات للمعاياة ، قال ابن الشميل في كلمة هعخع نقلا عن أبي الدقيش: إنها معاياة ولا أصل لها - عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص) ١/ ٧٨ ، وراجع خصائص التراكيب صـ ٣١، ٣٢

يقول السيوطي فى المزهر : قال بن دريد فى الجمهرة : اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت ؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرسًا واحدًا وحركات مختلفة " . ١

ومن الكلمات التي يعثر النطق بها أيضا و يخرجها البلاغيون من دائرة الفصاحة كلمة " **مستشزرات** " في قول امرئ القيس يصف شعر محبوبته :

وفرعٍ يَزينُ المَـتنَ أسودَ فاحمٍ	أثيـثٍ كَقِـنوِ النخلةِ المُتَعَـثْكِلِ
غَدَائرُه مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العلا	تَضِلُّ العِقَاصُ في مُثـنًّى ومُرْسَلِ ٢

وتفيض كتب البلاغة في تفسير منشأ الصعوبة في الكلمة التي استخدمها امرؤ القيس ، وتكاد تتفق على أن الصعوبة في الكلمة هنا نشأت من اجتماع حروف خاصة هي السين والشين والزاي . " وذلك لتوسط الشين وهي مهموسة رخوة بين التاء - وهي مهموسة شديدة – والزاي وهي مجهورة " . ٣ ولو أن الشاعر استبدل بعض الحروف بحروف أخرى لأمكنه تلافي هذه الصعوبة ، فقد كان في إمكانه أن يقول : **مستشرفات** ، فيستقيم له المعنى والوزن ، ويسلم من الوقوع في التنافر . ٤

وقد قدم البلاغيون مجموعة من المبررات الصوتية التي تحدد مفهوم التنافر سلبًا وإيجابًا ، حيث عزاه بعضهم إلى التباعد الشديد أو القرب الشديد في المخرج ، ومن خلاله يمكن الحكم بالقيمة رفضا أو قبولا. وقد أشار إلى ذلك **ابن فارس** (ت٣٩٥هـ) ، عندما قال : " وهناك ضرب لا يجوز ائتلاف حروفه في كلام العرب بتة وذلك كجيم تؤلف مع كاف أو كاف تقدم على جيم وكعين على غين أو حاء مع هاء أو غين فهذا وما أشبه لا يأتلف" . ٥

---

١ المزهر ١٩١/١ ، وانظر أيضًا مناهج البحث في اللغة صـ ١٣٥
٢ الغدائر: ذوائب الشعر والعقاص : الأمشاط
٣ المزهر في علوم اللغة وأنواعها ١٨٥/١ ، وشروح التلخيص ٧٩/١ ، ٨٠
٤ انظر المثل السائر ٩٠/١ وما بعدها ، والطراز ١٠٨/١ وما بعدها ، وسر الفصاحة صـ ٩٢ وما بعدها ، والبيان والتبيين ٧٢/١ وما بعدها
٥ ابن فارس " الصاحبي في فقه اللغة " صـ ٨٢

أما ابن الأثير فقد قرر أن حاسة السمع هي الحكم في هذا المقام ؛ لذلك يقول : فإن قيل : من أي وجه علم أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ حتى استعملوه ، وعلموا القبيح منها حتى نَفَوْه ، ولم يستعملوه ؟ قلت في الجواب: إن هذا من الأمور المحسوسة التي شاهِدُها من نفسها ، لأن الألفاظ داخلة في حيز الأصوات ، فالذي يستلذه السمع منها ، ويميل إليه هو الحسن ، والذي يكرهه وينفر منه هو القبيح. ثم استشهد بأن السمع يستلذ صوت البلبل وصوت الشحرور ، بينما يكره صوت الغراب وينفر عنه. [1]

يفهم من كلام ابن الأثير أن الأذن عند البلاغيين قاض نافذ القضاء ، ذلك أننا إذا سألنا شخصا ما عن لفظة : أحسنة هي أم قبيحة ؟ فلا نتصور أن يمهلنا حتى تعبر مخارج الحروف ، ثم يحكم بالحسن أو بالقبح [2]. وكأن الحسن عنده معلوم قبل إدراك التقارب أو التباعد . وممن تابع ابن الأثير في هذا الرأي القلقشندي في صبح الأعشى . [3]

ويرى العلوي (ت٧٤٥هـ) أن المرجع في ذلك كله والمقياس الصحيح الذوق والطبع السليم . [4]

☜ ولكن ينبغي أن يلاحظ أن استعمال هذا المقياس يحتاج إلى وعي وذوق ، لأن هناك كلمات ثقيلة على اللسان ، ولكن ثقلها من أهم مظاهر فصاحتها من حيث أن هذا الثقل يصور معناها بحق ، انظر كلمة " اثاقلتم " في قوله تعالى : ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ ٱنفِرُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱثَّاقَلْتُمْ إِلَى ٱلْأَرْضِ ﴾ (التوبة ٣٨) تجد فيها قدراً من الثقل الفصيح، لأنه يصف تقاعسهم وتثاقلهم ، وخلودهم إلى الأرض ، واستشعارهم مشقة الجهاد ، " ويتصور الخيال ذلك الجسم المتثاقل ، يرفعه الرافعون في جهد، فيسقط من أيديهم في ثقل . إن في هذه الكلمة ((طنًا)) على الأقل من الأثقال! ولو أنك قلت: تثاقلتم لخف الجرس ، ولضاع الأثر المنشود ، ولتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها" . [5]

---

١ المثل السائر ٩١/١.
٢ المثل السائر ١٧٣/١
٣ صبح الأعشى ٢٥٦/٢
٤ الطراز ١٠٨/١ ، ١٠٩
٥ التصوير الفني في القرآن صـ ٩٢

يقول الجاحظ : " ومتى شاكل – أبقاك الله – اللفظ معناه ، وأعرب عن فحواه ، وكان لتلك الحال وَفقا ، ولذلك القدر لِفقا ، وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف ، كان قمينًا بحسن الموقع وباندفاع المستمع " . [1] فالمعول عند الجاحظ على كون اللفظ مشاكلاً لمعناه ، معربًا عن فحواه ، ذلك " لأن حسن دلالة اللفظ على المعنى بحيث لا يخلفه فيه غيره ، مقدّم على مراعاة خفة لفظه " [2] ، وذلك نحو كلمة "مستشزرات" التي وصف بها امرؤ القيس شعر محبوبته، فقد عابها النقاد ووصفوها بالتنافر والثقل والبشاعة [3] مع أنها فصيحة قارّة في موضعها ، مصورة للمعنى ، غنية بالدلالة.

ولكي نتصور فصاحة هذه الكلمة وثراء دلالتها ، لابد أن نستعرض الأبيات التي وردت الكلمة في سياقها ، لأن الكلمة لا يُدرك معناها المقصود ولا تُدرك دلالتها إذا فُصلت عن سياقها الذي وردت فيه ، يقول امرؤ القيس :

وجيدٍ كجيدِ الرِّئْم ليس بفاحشٍ إذا هي نصّته ولا بمُعطَّلِ

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات إلى العلى تضل العقاص في مثنى ومرسل[4]

وكشحٍ لطيفٍ كالجديل مُخصّرٍ وساقٍ كأنبوب السقيّ المذلّلِ

فالشاعر هنا يصف محبوبته بأوصاف متعددة ، ويشغله من هذه الأوصاف شعرها ، فيصفه بالطول والنعومة ، وشدة السواد ، وشدة التداخل والكثافة ، حيث تتزاحم خصلاته على رأسها .

ويجب ألا ننسى أن الشَّعْر يأخذ شيئًا من الأهمية عند امرئ القيس ، باعتباره من أدل الأمور على التكوين الأنثوي من ناحية ، وباعتباره عاملاً فعالاً في تجلية الجمال من ناحية أخرى ، ولأمر ما ، أضفى الشاعر على شعر المرأة طابعًا مركبًا ، فعقّد من حركته حيث أطلق بعضه أحيانًا وقيد بعضه أحيانًا أخرى «في مثنى ومرسل» ويبدو واضحًا حرص امرئ القيس على أن يكون لهذا الشعر مواصفات خاصة تهيئ له من التناسب مع

---

١ البيان والتبيين ٢/٧ ، ٨

٢ مقدمة التحرير والتنوير ١/١١٣

٣ انظر الطراز ٣/٢٤٤ ، والمثل السائر ١/٢٠٥ ، ٢٠٦ وشروح التلخيص ١/ ٧٨

٤ الغدائر: ذوائب الشعر - والعقاص : الأمشاط

بعض الأعضاء الأخرى المجاورة له ، فشدة سواد الشعر تحدث تقابلاً ومفارقة مع بياض الوجه وإشراقه ، كما أن خواص الشعر نفسَها تعتمد على التقابل في انسيابه على الظهر من ناحية ، وارتفاعه إلى أعلى من ناحية أخرى ، وفي تثنّيه تارةً وإرسالهِ تارة أخرى ، فالتقابل كان خارجيًا وداخليًا في آن واحد. ١

والناظر لكلمة " مستشزرات " يحس منها - بداية - تنافرًا في الحروف وثقلاً في النطق " ولكن قليلاً من التفكير يهدينا إلى أن هذا التنافر لازم لزومًا فنيًا مؤكدًا ، لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة التي تتزاحم على رأس محبوبته، وترتفع إلى أعلى ، ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها من مفتولٍ ظل على انتظامه ، وغير مفتولٍ انطلق هنا وهناك . صورة غنية رائعة ، ... إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى " مستشزرات " أدركنا أنها تقتضي هذا التنافر ... حقًا هو تنافر ، ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة " التي قصدها الشاعر .

إن الشاعر المطبوع يستخدم الكلمات عن قصد ، وليس استخدامه لها استخدامًا عشوائيًا ، وقد يكون القصد غير واعٍ ، ولكن الرؤية الفنية لديه توجّه استعماله للغة سواء من حيث المفردات أو من حيث التراكيب ، والذي نريد أن نقوله في هذا المقام : إن اللغة غنية بالمترادفات لكل كلمة ٢ والشاعر حينما يستخدم أحد هذه المترادفات فلأنه يرى أن فيه غُنية وخصوصية عن غيره ، ويؤيد هذا المعنى المعجميُّ فقد جاء في لسان العرب « شزر الحبل : فتله ، أي لواه وبرمه ، واستشزر : انفتل » ونلحظ هنا أن زيادة المبنى تبعها زيادةٌ في المعنى فلفظة « انفتل » تدل على مدى تداخل خصلات الشعر واختلاف أوضاعها ، كما نلحظ في مادة الكلمة « شزر » وجهًا من أوجه التسمية ، وكأن هذا الوجه سبب في اختيار ذلك اللفظ لهذا المعنى ، وهذا ما يسمّى بـ « **السياق السببي** » ، وهو السياق الذي " يسهم من جانب في كثرة المترادفات ، وإنشاء ألفاظ جديدة يُلحظ

١ قراءة ثانية في شعر امرئ القيس صـ ١٨٧

٢ جاء في " تاج العروس " في أسماء الأسد : " وأورد له ابن خالويه وغيره أكثر من خمسمائة اسم ، قال شيخنا : ورأيت من قال : إن له ألف اسم ، وأورد منها المصنف كثيرًا في « الروض المسلوف فيما له اسمان إلى الألوف » " ، تاج العروس مادة " أسد "

فيها وجوه مختلفة للتسمية ، ومن جانب آخر يسهم في تفسير وجود المترادفات في اللغة ، من حيث كونها ظاهرة " . ١

على أن الذي ينبغي أن نلاحظه هنا ــ إيضاحًا لما سبق وإكمالاً له ــ أن التنافر في تلك الكلمة ناشئ من اجتماع أصوات متقاربة المخرج هي السين والشين والزاي . وقد أبدع امرؤ القيس في الجمع بين تلك الأصوات المتقاربة في كلمة واحدة ، فهي تعرف بحروف الصفير. وكأن امرأ القيس يريد أن يوظف هذا الصفير في الدلالة على تطاير الشعر وارتفاعه في الهواء، فنسمع له صوتًا (وتأمل قيمة الألف في " مستشزرات " في الدلالة على ارتفاع هذا الشعر إلى العلا) . ٢

وكأن هذا التعثر أو التنافر فى حروف الكلمة يصور هيئة الشعر وحاله وشكله . فالكلمة دالة بشكلها ، مصورة بنطقها ، موحية بالمعنى المقصود ، ونحن نعلم أن امرأ القيس من المجيدين فى التشبيه والتصوير ، فهل كان عاجزا عن الإتيان بكلمة أسهل نطقا من هذه الكلمة ؟ لا أظن ولكنه أتى بالكلمة المصورة الهادفة الموحية المحققة للغرض النابعة من الفطرة السليمة ، والسليقة المعتدلة والخيال المحلق ، وبهذا التوجيه للكلمة والتحليل لبنيتها نكون قد راعينا حال المتكلم وحال المخاطب والسياق العام والخاص .

ويزداد الأمر وضوحًا لو توقفنا عند كلمة " **المتعثكل** " في البيت السابق ، وتأملناها صوتًا ومعنى ودلالة ، نجدها تتميز ببنيتها الصوتية العامة، وتنقل صورة الشعر المتداخل الملقى على ظهر محبوبته. وهذه الكلمة التي تبدو - هي الأخرى - غريبة نافرة في مسامعنا ، والتي أشكلت على البلاغيين والنقاد ، لأنهم لم يتنبهوا إلى صدقها التصويري ولزومها الحيوي في مكانها من النص ، فلو نظرنا إليها بعين الشاعر لرأينا انسجامًا وتعاونًا بين حروفها وترتيب مقاطعها ، وإبداعها في رسم صورة الشعر الكثيف المتداخل ، فالبنية المقطعية لصورة ذلك الشعر حكاية دقيقة صادقة ، فهي تتميز بالتقابل بين المقاطع القصيرة المفتوحة :

---

١ مصطفى إبراهيم عبدالله . نظرية السياق السببي في المعجم العربي صـ ١٩٦ ، وقد طبق ذلك على أسماء الخمر حيث بلغت واحدًا وثلاثين اسمًا ، وأسماء الأسد حيث بلغت خمسة وستين اسمًا ، تتبع شرح المعاجم لهذه الأسماء مستعينًا بالسياق السببي فيما ذكرته المعاجم من استخدامات الكلمة ، ومن أشعار تضمنت هذه الأسماء حيث يلحظ في هذه الاستخدامات وجوه مختلفة للتسمية (راجع في المصدر السابق **أثر السياق السببي في الترادف** صـ ١٨٥ وما بعدها) .

٢ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي صـ ٤٥

(مُ – تَ – . . . كِ – لِ)
وبين المقطع الطويل المغلق
(- عَثْ -)

وكأن المقطعين القصيرين الأولين يصوران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها ، بينما يصور المقطع الطويل طوله واسترساله على كتفها ، ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج وسكونه واستقراره وتتميز " الثاء " الساكنة في " المتعثكل " – كما لاحظ الدكتور النويهي – بالتقاطها لنغم الثاءين اللتين تقدمتا في كلمة " أثيث " . ١

لذلك ينبه أحد البلاغيين المحدثين إلى أن الكلمة الواصفة في بيت امرئ القيس هي كلمة " أثيث " فيقول : " ولو جهدت في طلب كلمة تصف الشعر الكثيف المسترسل الذي يغشي متن الحسناء ، لما وجدت أوصف من كلمة " أثيث " ، وصوت الثاء المؤذن بتخلل الهواء من بين طرف اللسان والثنايا العليا ، وتكرر هذا الصوت يصف معناه بحق " . ٢

" وهكذا ترقى القيمة الصوتية إلى حكاية معنى عرفي رصده المعجم للفظ أو معنى طبيعي مما تستوحيه النفس ولا تستطيع وصفه ، فإن أمكن أحيانًا أن نشير إليه من بعد فإننا لا نستطيع تفسير العلة التي جعلته موحيًا على هذا النحو – وكأنه فعل الموسيقى في النفس – فمثل التأثر به كمثل التأثر باللحن الموسيقي نطرب له ولا ندرس لماذا ... وإن استعمال مثل هذه الكلمات يحقق أغراضًا إيحائية بالمعاني الطبيعية التي تضيف إلى المعاني العرفية للألفاظ أبعادًا إضافية ما كان لها أن تتحقق لولا ما تحمله حكاية الصوت من طاقة إيحائية " . ٣

بعد هذا التحليل للأبيات والتوقف عند بنية الكلمات المصوِّرة ، نستطيع أن نقول مطمئنين : إن الألفاظ التي استخدمها امرؤ القيس في وصف الشَّعر ألفاظ مقصودة ، قارّة في موضعها ، نابعة من عاطفة صادقة، لذلك جاء كل لفظٍ منها محمّلاً بمدٍّ دلالي مُفعم لا يسعفنا به غيره .

وتزداد القضية وضوحًا عند امرئ القيس في قوله من القصيدة نفسها:

---

١ الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه صـ ٤٥ ، وراجع إبداع الدلالة صـ ٤٧
٢ خصائص التراكيب صـ ٣٤
٣ البيان في روائع القرآن صـ ٢٩٣ ، والجملة المعترضة من تصرفنا . وانظر شواهد قرآنية لمثل هذه الألفاظ المقصودة في سياقها صـ ٢٩٣ ، وما بعدها .

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن حِقفٍ ذي رُكَام عَقَنْـقَـلِ[1]

فالحِقف من الرمل : المعوج ، والعقنقل هو الرمل المنعقد المتداخل . وقد اختار له امرؤ القيس كلمة معقدة كذلك ؛ لأنها تحتوي على صوت العين الحلقي مع تكرير القاف المقلقلة . وهو تعقيد فني مقصود ؛ لأنه ينسجم مع تلك الرمال المتراكبة المتداخلة من ناحية ، كما ينسجم مع (الجرس الصوتي) السائد في البيت من ناحية أخرى . وهو جرس غليظ ، تفصح عنه أصوات الخاء والطاء والقاف ؛ لأنها أصوات مفخمة تجمع بين الاستعلاء والإطباق . فامرؤ القيس - إذًا - لم يستعمل هذه الألفاظ ، لأنه شاعر جاهلي بدوي خشِن ، يحب الحوشي من الكلام ، ويعجز عن تحقيق التناسق والتناسب فيما ينظم ، بل لأنه يرى فيها الصورة المقصودة . والعاطفة الغالبة تقتضيها اقتضاءً عضويًا – فالشاعر عندما يقصد إلى كلمات بعينها غير خاضعة لأصول الفصاحة المعيارية ، ويتجاوز تلك الأصول ، فهو يرى أن مجاوزة تلك المعايير يحقق له هدفه المقصود ، ولو خضع لمعايير الفصاحة في هذا الموضع لفسد الخطاب وأهدِرت مستهدفاته الدلالية .

ومما ردّه النقاد لعدم فصاحته كلمة " الجرشّي " بكسر الجيم وتشديد الشين بمعنى " النّفْس " في بيت المتنبي يمدح سيف الدولة :

مُبـاركُ الاسم أغـرُّ اللقـب كريمُ الجِرشّى شريفُ النّسبِ [2]

لقد عاب النقاد أبا الطيب في استخدام لفظة " **جِرشّى** " واعتبروها قبيحة غريبة ثقيلة على السمع ، لأنها غير مألوفة الاستعمال . وأظن أن هذا الحكم فيه تزيُّد على المتنبي ، لأن الحكم على اللفظة بعيدة عن سياقها ، وعن الوزن الشعري الذي احتضنها ، لا شك أن ذلك يقلل من قيمتها ، ولكي ننصف المتنبي أرى أن نعرض بعض أبيات القصيدة التي تمثل السياق الذي ورد فيه البيت والذي اشتمل على الكلمة ، يقول المتنبي [3] :

---

١ ديوانه (المعلقة) صـ ١٥- تحقيق : محمد أبو الفضل
٢ شرح ديوان المتنبي ١/ ٢٢٧
٣ القصيدة التي منها هذا البيت أنفذها المتنبي إلى سيف الدولة ردًا على رسالته التي أرسلها إليه وهو بالكوفة يطلب منه المسيرة إليه فأجابه المتنبي بهذه القصيدة . شرح ديوان المتنبي ٢٢٥/١ - ٢٣٢

فهمتُ الكتـــابَ أبَـــرَّ الكتبْ	فســـمعًا لأمـــرِ أميـــرِ العـــربْ
وطـــوعًا لـــه وابتـــهاجًا بـــه	وإن قصَّـــر الفـــعلُ عمـــا وجبْ
ومـــا لاقـــني بلـــدٌ بعـــدكم	ولا اعْتَضْتُ من ربِّ نعمايَ ربْ
وما قستُ كلَّ ملـــوكِ البـــلاد	فدع ذكـــرَ بعضٍ بمـــن في حلبْ
ولـــو كنتُ سميـــتهُم باســـمه	لكانَ الحـــديدُ وكانوا الخشـــبْ
أفي الرأيِ يشـــبهُ أم في الســـخا	ءِ أم في الشجـــاعةِ أم في الأدبْ
مبـــارك الاسم أغَـــرُّ اللقـــبْ	كريمُ الجرِشَّـــى شـــريف النسبْ

واضح أن الأبيات في مقام المدح ، وهو مقام يستدعي الإطناب ، وقد جاءت القصيدة على هذا المقتضى ، إذ تتألف من أربعة وأربعين بيتًا كلها في المدح ، وسوق المتنبي القصيدة على هذا الغرض مطابقة لمقتضى الحال .

ولو نظرنا إلى البيت موضع الشاهد من خلال سياقه لوجدناه متساوقا مع أبيات القصيدة كلها ، وكلمة " الجرِشَّى " متساوقة مع الوزن ، وبخاصة أن البحر الذي بنيت عليه القصيدة هو « بحر المتقارب » ، وهو من البحور ذات التفعيلة الواحدة المتكررة « فعولن » (ثمان مرات في البيت) مما يُسهّل الإيقاع ويُضفي عليه جمالاً ، فلا نحس للكلمة ثقلاً أو غرابة في سياقها .

يقول رتشاردز : " إن وقع الصوت لدى النفس لا يتوقف على الصوت نفسه بقدر ما يتوقف على ظروفه المحيطة به ؛ أي على مقدار ما بينه وبين ما قبله وما بعده من الأصوات من انسجام ، فإن هذه الأصوات تتآلف وتكون شبكة محبوكة النسيج ، وإن الكلمة التي تستطيع أن تقع موقع الرضا والقبول لدى هذه الأصوات جميعها ، وتنسجم معها كلها في وقت واحد ، هي الكلمة التي تظهر بمظهر الفوز الموسيقي " . ١

---

١ Brincibles of literary criticism p١٣٧

ويؤكد هذا الفهم جاكبسون حيث يقول : " أنا لا أومن بالأشياء بحد ذاتها بل أؤمن بالعلاقات القائمة بينها " . [1]

ونجد عندنا سندًا تراثيًا يؤيد هذا ، فقد نقل المرزباني قول المبرد : "وقد يضطر الشاعر المفلق والخطيب المصقع والكاتب البليغ ، فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق ، واللفظ المستكره ، فإذا انعطفت عليه جنبتا الكلام ، غطتا على عُواره ، وسترتا من شينه " . [2]

وأظن أن المتنبي شاعر مفلق وأديب بليغ ، فإذا وقع منه ذلك – في قصيدة كبيرة – قصدًا أو اضطرارًا فلا يغض ذلك من شأنه ، ولا يقلل من فصاحة الكلمة في موضعها وسياقها ، وقد اتفق أئمة الأدب على أن وقوع اللفظ المتنافر في أثناء الكلام الفصيح لا يزيل عنه وصف الفصاحة ، فإن العرب لم يعيبوا معلقة امرئ القيس ولا معلقة طرفة ، رغم ما بهما من ألفاظ ثقيلة .

☜ ومما تجدر ملاحظته أن تطبيقات النقاد المعنيين بالغريب دلت على ولع معظمهم **بأحكام القيمة** ، واقتصرت – أو كادت – على استخلاص شواهد الغريب من دواوين الشعراء ، وإشاعتها في المجالس ، أو تدوينها في المصنفات ؛ حتى تؤدي رسالتها في تنفير أجيال الشعراء من تعاطي الغريب. وقد تخلى أنصار هذا الاتجاه عن مهام نقدية خطيرة ، كالنظر في مصدر الغريب ، ومعرفة أكثر عناصر الموروث الثقافي تأثيرًا في الشاعر ، ومناقشة حق الشاعر في بعث ميت الألفاظ ، ودعوة المتلقين إلى الارتقاء بثقافتهم حتى يحسنوا ذوق الشعر . لقد أراح معظم النقاد أنفسهم من مثل هذه المهام .

فهذا الصاحب بن عباد (ت٣٨٥هـ) يعفي نفسه من عناء النظر في مدى قدرة المتنبي (ت٣٥٤هـ) على توظيف ثقافته اللغوية ، ويكتفي بإصدار أحكام القيمة على البيت التالي :

أسائِلُـهَا عـن المُتَـديِّـرِيها ... فلا تَدْرِي ولا تُذْرِي دُموعا [3]

---

١ انظر : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (فاطمة الطبال) صـ ٢٩ . المؤسسة الجامعية . بيروت . ط١ . ١٩٩٣م .

٢ الموشح للمرزباني صـ ١٤٢ ، (ونسب القول إلى المبرد) ، وانظر : مقدمة التحرير والتنوير ١١٣/١

٣ المتديروها : المتخذوها دارًا (ديوان المتنبي ٣٥٧/٢ ، ويتيمة الدهر ١٩٧/١)

يقول : " لفظة « **المتديريها** » لو وقعت في بحر صاف لكدرته ، ولو ألقى ثقلها على جبل سام لهده ، وليس للمقت فيها نهاية ، ولا للبرد معها غاية". ١

وواضح من تعليق الصاحب بن عبّاد التزيد الشديد على المتنبي ، ولو أنصف الصاحب لأدرك أن أبا الطيب لا يعاب على غزارة معارفه ، ولا على إتيانه بألفاظ لا إلف للناس بها ، بل يعاب إذا كانت معارفه ضحلة، أو إذا لم يحسن توظيفها فهو يسائل الديار عن أهلها أين ذهبوا ؟ ، فلا تدري ولا تجيبه ولا تساعده على البكاء ، فهذه حاله ، ولابد أن نراعي أنه ذو عاطفة جياشة وفي حيرة من أمر سكان الديار . وإن من يتأمل كلمة "المتديريها" يجدها أخف على اللسان من كلمة مثل " المستشزرات " . كما أن السياق الموقفي ، والسياق السببي ، والإحساس النفسي أطاحا بغرابتها؛ فوجودها بعد الجملة الفعلية " أسائلها " ، وبعد حرف الجر "عن" ، وقبل الجملتين المنفيتين : "فلا تدري ولا تذري " يذيب غرابتها ، ويعفي المتلقي من اللجوء إلى معاجم اللغة ، خاصة إذا كان المتلقي ممن مرنوا على قراءة الشعر العربي ، وعرفوا تقاليد الشعراء في سؤال الديار واستعجامها عن الجواب.

وإذا كان البعض يرى أن كلمات مثل " ساكنيها " أو " قاطنيها " أن تسد مسد " المتديريها " لكن مثل هذه الكلمات تجعل المتنبي لا يختلف عن غيره من الشعراء ، ولا تتفق مع حرصه على إثبات جدارته بصحبة الأمراء والملوك ، وتفوقه على من يغشى مجالسهم من أعيان الشعراء ، والكتاب ، والفلاسفة ، واللغويين ، والنقاد، والمتصوفة . الغريب - إذن - يتفق مع التكوين النفسي للمتنبي ، ويتفق مع حرصه على أن يملأ الدنيا ويشغل الناس بأمره ، مع توقه إلى إسكات حساده وشانئيه ، وليس كذلك المألوف . ولكن الصاحب بن عباد لم يفطن إلى شيء من ذلك . ٢

ونزيد القضية وضوحًا بالتوقف مع قول **تأبط شرًا** :

قليلُ ادخارِ الـزّادِ إلا تَعِلَّةً   فقد نَشَزَ الشُّرْسُوفُ والْتَصَق المِعَا

يرى بعض النقاد أن في قوله : " نشز الشرسوف " تنافرا وثقلا ، ولو تأملنا موقف الشاعر وحالته النفسية لاختلف الأمر ، فالشاعر لم يلجأ

١ يتيمة الدهر ١٥٩/١
٢ ثقافة الشاعر صـ ٤١

إلي هذا التعبير لأنه بدوي ، متنافر الطباع ، عديم الفصاحة ، بل لأنه يصف نفسه – وهو شاعر من الشعراء الصعاليك – بالجوع وقلة الطعام حتي أصيب بالهزال فبرزت رؤوس ضلوعه في صدره شاخصة للعيان ، وضمرت معدته وأمعاؤه لدرجة أنها التصقت بعضها ببعض لخلوها من الطعام ، أفكان يستطيع أن يؤدى صورته هذه أداءً حيًّا بغير هذا التعبير الذي يعده النقاد غير فصيح ، وأن كلماته متنافرة أو ثقيلة ؟

هكذا تتضح الصورة بالنظر إلى السياق ، لأن نشاط السياق في الإبداع يجمع بين " عناصر النشاط اللغوي من ناحية ، وعناصر الموقف النفسي الاجتماعي من ناحية أخرى " . ١ لذلك يقول أحد اللغويين المعاصرين : " إن معنى الكلام لا يتأتى فصله بأية حال من الأحوال عن السياق الذي يعرض فيه " . ٢

وكثيرًا ما نجد فى شعرنا القديم أمثلة لهذا التنافر المقصود ؛ لأنه يؤدى وظيفة عضوية فى الصورة الشعرية ، وذلك حين يربط بين المعنى واللفظ ربطًا وثيقا . ومن هنا نعلم أن الحالة النفسية أو الحالة العاطفية للمبدع لها دور فى اختيار الكلمات ، ولعل إهمال البلاغيين القدامى لهذا الأمر ، ونظرهم إلى هذه الكلمات مفردة بعيدةً عن سياقها اللغوي وسياقها الموقفي ، هو ما جعلهم يتهمون مثل هذه الإبداعات بعدم الفصاحة . يقول القاضي عبد الجبار : " فالفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ، ولابد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة ، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم ، وقد تكون الإعراب الذي له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع ، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ، ولا بد من هذا في كل كلمة ، ثم لابد من اعتبار مثله من الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة وكذلك لكيفية إعرابها ، وحركاتها ، وموقعها ، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه ، إنما تظهر الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها " . ٣

على أننا كثيرا ما نفعل مثلَ ذلك ببعض ألفاظنا العامية إذا اقتضى الأمر ، للتعبير عن المعنى المقصود . فمن ذلك على سبيل المثال الكلمات الدارجة : " مفشكل – متختخ – ملظلظ – مدندش – مبعجر " نجد أن كلا منها يدل على معنى خاص مرتبط ارتباطا عضويا بلفظه .

---

١ مدخل إلى علم الجمال الأدبي صـ ١٠٠
٢ انظر علم اللغة مقدمة للقارئ العربي صـ ٢٦٥
٣ المغني في أبواب التوحيد والعدل ١٦/١٩٩

لقد التفت القدماء إلى ما بين الأصوات والمعاني من مناسبة ، فهناك فرق بين « خَشُنَ » و « اخشَوْشَنَ » . ذكر سيبويه أنه قد سأل الخليل عن ذلك فقال : "كأنهم أرادوا المبالغة والتوكيد كما أنه إذا قال « اعْشَوْشَبَت الأرض » فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيرًا عامًّا قد بالغ " . ١

والتفت ابن جني إلى هذه القضية وقيدها في كتابه " الخصائص " في باب كبير القيمة سماه " في إمساس الألفاظ أشباه المعاني " ٢ وهو باب ممتع بما فيه من شواهد وأمثلة رائعة وتحليل جيد . يقول : " إنك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير ، نحو: الزّعزعة والقلقلة والصلصلة ... ونجد أيضًا الفَعَلَى في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة نحو : البشكى والجمزى والولقى ... فجعلوا المثال المكرّر للمعنى المكرّر ، والمثال الذي توالت حركاته للأفعال التي توالت الحركات فيها.٣

وقد التفت أيضًا إلى هذه لظاهرة الثعالبي صاحب « فقه اللغة وخصائص العربية » حيث يقول : " فإذا استمعت إلى إنشاد بيت البحتري في وصف الذئب الجائع المرتجف بسبب البرد ظننته أمامك :

يقضقض عصلاً في أسرّها الردى   كقضقضة المقرور أرعده البرد

فإن تكرر القاف وتواليها خمس مرات ، وتكرار الراء ست مرات مع الحروف الأخرى يوحي بصورة الذئب في ضراوته وجوعه وارتجافه" . ٤

ولسنا وحدنا الذين يلفتهم جمال الحرف المكرر ورجع صوته إذا عاد على أبعاد متجاوبة في التركيب ، وإن كنا قد سبقنا غيرنا في الدلالة على ذلك. فقد التفت أيضًا إلى هذه الظاهرة علماء الغرب ووضعوا لها اصطلاحًا خاصًا فسموها "أونوماتوبيا " **Onomatopoeia** ، ويعنون بها موافقة الصوت والصورة . ٥

---

١ الكتاب ٢/٢٤١

٢ الخصائص ٢/١٥٤ وما بعدها

٣ الخصائص ٢/١٥٣

٤ فقه اللغة وخصائص العربية صـ ٢٦١ . دار الفكر . ١٩٦٨م .

٥ ويترجمها الدكتور النويهي بـ ((**الحكاية الصوتية**)) (د/ النويهي . الشعر الجاهلي ١/٧٠ ، ٧١) ويترجمها بعض الباحثين بـ ((**تقليد أصوات الطبيعة**)) (د/ محمود السعران : علم اللغة صـ ٤٠٠) ويترجمها أحد الباحثين بـ ((**الألفاظ ذات الجرس المعبر**)) (د/ ظاظا : اللسان والإنسان صـ ٢١ ، راجع: علم الفصاحة العربية صـ ٣٠٢ ، ما بعدها) ، ويطلق عليها بعض اللغويين ((**حكاية الصوت**

ونجد شاهدًا على ذلك ما نقله آرثر سيمونز Arthur Symons عن إرنست دوسون إقراره بأن مثله الأعلى في الشعر هو هذا البيت للشاعر الأمريكي بو Poe :

The viol , the violet , and the vine

وأنه كان يرى أن الحرف (V) هو أجمل الحروف في اللغة الإنجليزية[1] وقد أتى هكذا مكررًا في أوائل الكلمات الثلاث متجاوب النغم ، كما رأينا في أمثلتنا من النصوص العربية . والجناس معروف في بلاغات الآخرين كما هو معروف في بلاغة العرب . [2]

إن الكلمة الفصيحة تجمل بجرسها ووقعها في الأذن ، وسهولة جريانها على اللسان ، وبما لها من إيحاءٍ بالمعنى ، وبما تبعثه من نبرات دقيقة تسمعنا صوت العاطفة . وذلك متوقف على مقدار ما بينها وما قبلها وما بعدها من انسجام وتآلف صوتي استدعاه السياق .

٢) الغـــرابة :

والشرط الثاني لدخول الكلمة دائرة الفصاحة ألا تكون غريبة أو نادرة الاستعمال غير متداولة أو مألوفة ، بحيث لا نحتاج إلى البحث عنها في المعاجم لكي نفهم معناها ، ولئلا يكون بينها وبين المتلقي انفصال يعوق وصوله إلى مدلولها .

والنقيض المباشر (للاستعمال) هو (الوحشية) وقصدوا بها أن الألفاظ تكون مهجورة أو غير مأنوسة الاستعمال ، ومن هنا يكون بينها وبين المتلقي انفصال يعوق وصوله إلى مدلولها . لكن اللافت أن موقف النقد القديم لم يكن رافضا رفضا مطلقا للتعامل مع مثل هذه الدوال (الكلمات) ، فالجاحظ - مثلا - يربط استعماله بالإطار الاجتماعي ، فللمتكلم أن يسلك هذا المسلك إذا كان بدويا أعرابيا ، ولوجود التلاؤم بين

للمعنى)) (د/ تمام حسان : البيان في روائع القرآن صـ ٢٨٦) ، ويطيب لنا أن نطلق عليها ((الألفاظ التصويرية)) لموافقة اللفظ الصورة المعبّر عنها .

١ الشعر والتأمل : روستر يفورها ملتون . د/ محمد مصطفى بدوي صـ ٩٣

٢ التكرير بين المثير والتأثير صـ ٥٩ ، ٦٠

طبيعة اللفظة وطبيعة مستعملها ومتلقيها . " فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس" . ١

إن الغرابة التي ينبو عنها حسن البيان ككلمة "الطرموق" بدل "الطين" و " الاستمصال" بدل " الإسهال " و " الهزبر " بدل " الأسد " .

هذه هي الغرابة المخلة بالفصاحة عند البلاغيين ، وقد ذكروا من أمثالها قصة طريفة تروي عن علقمة النحوي قالوا : إنه سقط عن حماره فاجتمع عليه الناس فقال : ما لكم تكأكأتم علي كتكأكئكم على ذي جنة ، افرنقعوا .

و أظن أن علي بن عيسى - وكان حسن التخلص جيد المداعبة - إنما اصطنع هذه الألفاظ ليشغل بها الذين أحاطوا به وليصرفهم بهذه الدعابة . ٢

ومما يحسب لابن سنان في هذا المجال ربطه المفردة بالسياق ، حيث رأى أن السياق أحيانًا يقتضي استخدام اللفظة الموصوفة بالتوحش ، وحيث لا يكون للمبدع مندوحة عنها ، كأن تكون اسما لمكان ، فلابد من ذكرها لكمال الإفادة ، كقول البحتري :

وأنا الشجاع وقد رأيت مواقفي　　　بِعَقرْقَسٍ والمشْرَفِيَّةُ شُهَّدِي

فالشاعر له عذر واضح في ذكر (عقرقسٍ) ، لأنه الموضع الذي شهد الممدوح به قتاله ، وليس يحسن أن يذكر موضعاً غيره . ٣

لقد رأى ابن سنان أن استخدام كلمة " عقرقس " وإن كانت غريبة إلا أن الشاعر مضطر لذكرها ، ولا مندوحة له عنها لأنها اسم مكان .

أما ابن الأثير فيتقدم خطوة لها خطورتها في ربط المصطلح بالتطور الزمني ، فهناك ألفاظ استعملها الأوائل دون الأواخر ، وهذا لا يعاب استعماله عند العرب ، لأنه لم يكن عندهم وحشيا ، وهو في زمن ابن الأثير يعد وحشيا لعدم استعماله ، ويعود ابن الأثير ويضيف إلى رأيه السابق وجود نوع آخر أسماه (الغريب الحسن) ، وهو الذي يختلف

---

١ البيان والتبيين ١/١٤٤
٢ خصائص التراكيب صـ ٣٥
٣ سر الفصاحة صـ ٥٩

باختلاف السبب والإضافة ، ويرتبط هذا النوع بالجنس الأدبي ، فيسوغ استعماله في الشعر دون الخُطب والمكاتبات ، وذكر من هذا الغريب الحسن كلمة " شَرَنْبَثَة " في قول الفرزدق :

ولولا حياءٌ زِدتُ رأسَك شَجّةً   إذا سُبِرَتْ ظلَّت جوانبها تَغلي

شَرَنْبَثَةٌ شَمطاءُ من يرتمي بها   تَشُبْهُ ولو بين الخُماسيّ والطفلِ [1]

" فقوله (شَرَنبَثَة) من الألفاظ الغريبة التي يسوغ استعمالها في الشعر، وهي هنا غير مستكرهة ، وكذلك لفظة " مشمخر " ولفظة " الكنَهْوَر " . [2]

وقد كان الشعراء قديمًا يتعمدون استخدام الغريب إذا كان الموقف أو الحال يستدعي ذلك . ومن ذلك ما تعمده بشار – فيما رواه الأصمعي – من أن بشارًا قال قصيدةً أكثر فيها من الغريب لما رأى سلمًا يتباصر بالغريب فأراد أن يرد عليه بما لا يعرفه . [3]

ومما عدّه النقاد غريبًا كلمة " اطلخمّ " في قول أبي تمام :

قد قلت لما اطلخمَّ الأمر وانبعثت   عشواء تالية غُبْسا دهاريسا [4]

يرى بعض النقاد المحدثين أن ألفاظا مثل : " اطلخم ، غبسًا ، دهاريسا " تقيم بغرابتها سدودًا حائلة دون انسياب المعنى في ذهن المتلقي أو وجدانه ، حتى إن كل لفظ منها يبدو وكأنه مشكلة معقدة تتحدى العقل والسمع . [5]

ولم لا يكون التعقيد في هذه الألفاظ مقصودًا ؟ إن الرؤية الصحيحة التي تتناسب والسياق أن هذه الكلمة تحكي - بثقلها وتداخل حروفها - الشدة والاختلاط حين ينبهم الأمر وتنبعث النوائب العشواء ، فإذا أضفنا إلى ذلك دلالة " غبسًا " التي توحي بالظلام الحالك وتتابع الآلام والهموم ثم قوله

---

١ ديوان الفرزدق ٧١٣/٢ – والشرنبث في الأصل الغليظ أراد أنها قبيحة منكرة في الأصل
٢ المشمخر: الجبل العالي ، والكنهور : وصف للسحاب المتكاثف – (المثل السائر ١٨٣/١ ، ١٨٤)
٣ الخبر في الأغاني ١٩٠/٣ ، وانظر : الخبر في صـ ٧٠ ، ٧١ من هذا البحث
٤ " اطلخم الأمر " اشتد وتفاقم و " عشواء " وصف لمحذوف أي ليلة عشواء بمعنى شديدة الظلمة ، وغبسا " جمع غبساء " وهي الليلة الشديدة الظلمة كعشواء ، و " الدهاريس " الدواعي – يريد أن يمثل لاشتداد الأمر عليه بالليالي الحوالك المتتالية المليئة بالأحداث الجسام .
٥ د/ عبده بدوي . أبو تمام وقضية التجديد في الشعر صـ ١١٩ . ط الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة . ١٩٨١.

"دهاريسا " التي تصور بجرسها آثار الدواهي وفعل الدهس والهرس في شدة طاحنة ، وكأنما تعاونت كلمات البيت في رسم صورة للممدوح بجوده وكرمه يدفع الشرّ عن أمته ، ويتصدى للنوازل متحملاً في سبيل ذلك آلام الدهر ومعاناته .

ومن عجب أن الذين استهجنوا غريب أبي تمام (ت ٢٢٩هـ) يدركون بداهة أن الغريب كان جزءًا لا من ثقافته فحسب ، بل من ثقافة كل الشعراء الذين أقاموا بالبادية ، تلبية لتوجيهات النقاد أنفسهم !

ثم إن أبا تمام تميز بسعة اطلاعه وعمق ثقافته ، وانقضاضه على معارف عصره وتمثلها تمثلاً دقيقا ، حتى بلغ محفوظه أربع عشرة ألف أرجوزة غير القصائد ، وسبعة عشر ديوانًا للنساء فقط ، وله من التصانيف ما يعكس معرفته العميقة بالشعر والشعراء كالحماسة ، والوحشيات ، ومختار أشعار القبائل ، وفحول الشعراء . ١

أما معرفته باللغة والغريب فلا يختلف على غزارتها أنصاره وخصومه ، فإن أبا تمام تعمد أن يدل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب ، فيعمد لإدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره ٢ ... وإن الغرابة وصف نسبي ، وخصوصًا أن "العرب كانت قبائل ، ولكل قبيلة لغة، هي حوشِيَّة عند غيرهم، والفصاحة مخاطبة كل قوم بلغتهم الدائر استعمالها بينهم " . ٣

وأبو تمام (ت٢٢٩هـ) رأس مذهب وهو ينطلق في إبداعه ، لا من رغبته في استرضاء خاصة المتلقين أو عامتهم ، ولا يعنيه أن يدرأ سخطهم على ما في قصائده من غريب الألفاظ ، أو معقد التراكيب ، أو غامض المعاني . وإنما ينطلق أبو تمام من رغبته في مباينة السائد ، والثورة على المألوف . ولابد لهذه المنطلقات أن تنعكس على ألفاظه وتراكيبه وصوره . وهو مغرم بالجمال العسير ؛ ولذلك لا يتردد في الاستعانة بالكلمة الغريبة التي تلاؤم ذوقه وتعبر عن موقفه . ٤ لا يعنيه أن يجد المتلقي معاناة في استقبال أشعاره ؛ لأن " التلقي عند أبي تمام معاناة وليس استرخاء ، ومن ثَمّ كان على المتلقي ، لكي يحسن فقه أشعاره ، أن

---

١ الأعلام ١٦٥/٢

٢ الموازنة ٢٥/١، ٢٦ حيث ذكر الآمدي عدة شواهد من غريب أبي تمام

٣ جوهر الكنز صـ ٣٧

٤ الصورة الفنية في شعر أبي تمام صـ ٢٤٣

يرتقي بثقافته إلى المرتبة التي تؤهله للتفاعل معها ، بدلاً من أن يَـزْوَرَّ عنها مواريًا ضعف ثقافته خلف أحكام نقدية جاهزة، أحكام تُنعت بالغموض والتعقيد ، أية قصيدة لا تبوح – من أول قراءة – بما يرقد في أحشائها من قيم جمالية وإنسانية ! " . ١

وأرى أخيرًا أن أبا تمام يريد لنفسه أن يكوّن صوتًا شعريًا متميزًا يدهش المتلقين ويثيرهم ويأتيهم بما لم يألفوا ، وهو لا يبالي " بأن تصل معانيه إلى شيء من الغموض يجعلها تصعب في فهمها على أولئك الذين لم يصلوا في ثقافتهم إلى المستوى الذي وصل إليه " . ٢

ومن الغرابة أن تحتاج الكلمة إلى تأويل ومشقة في تخريجها على وجه من الوجوه وهذا يمثل لونًا من التعقيد وعدم الوضوح كقول العجاج ابن رؤبة متغزلاً:

أيام أبدت واضحًا مفلجًا	أغر براقًا وطرفًا أدعجا
ومقـــلة وحاجبا مزججا	وفاحمًا ومرسنا مسرّجا

إذ يرى النقاد أن كلمة " مسرّجا " غريبة ، لأننا لا نقف على معناها إلا بعد الاختلاف في تخريجها ، فقيل : هي من قولهم للسيوف سُريجية نسبة إلى حداد يقال له سريج ، وعلى ذلك يكون المعنى أنها مستوية ودقيقة كالسيف السريجي. وقيل إنها من السراج ، وهو البريق ، مأخوذ من قولهم: سَرِج وجهه أي حَسُن . ٣

إن الذي أدى إلى هذا الاختلاف في تخريجها أنها عزلت عن سياقها الموقفي ولو أنهم نظروا إليها في سياقها لرأوا أنها لا تحتمل إلا تخريجًا واحدًا ، فرؤبة يصف محبوبته بسواد الشعر ، وبياض الأسنان المفلجة ، والعيون الواسعة الجميلة ، والحاجب المزجج المدقق المقوس ، والأنف المستوي الدقيق الحسن ، فكأن أنفها يشبه السيف السريجيّ في دقته واستوائه.

---

١ ثقافة الشاعر صـ ٤٥

٢ د/ يوسف خليف . تاريخ الشعر في العصر العباسي صـ ١١٨ . دار الثقافة . القاهرة . ١٩٨١م .

٣ معاهد التنصيص ١/١٥ ، وشروح التلخيص ١/٨٤

وهذا هو المعنى الوحيد الذي يفهم من السياق الموقفي ، ويكشف عن حالته النفسية ، ومدى تفجعه على محبوبته الموصوفة بتلك الصفات ، ويساهم في تحديد هذا المعنى قوله : " أزمان أبدت واضحًا ... ".

إذًا فلا معنى لاحتمال وصف الأنف بالبريق كالسراج ، لأنه لا يتفق مع الجو النفسي وعاطفة الشاعر. " وكان رؤبة رجّازًا مجيدًا بصيرًا باللغة قيمًا بحوشيّها وغريبها " . [1]

إن الاستخدام الأدبي للألفاظ يعتمد فيما يعتمد على المعنى السيكولوجي لها – أعني دلالتها الارتباطية الذاتية والجماعية – ولكنه اعتماد يتجه فنيًّا بهذه الإيحاءات الخاصة إلى سياق موضوعي ، كأنه يفك ارتباطها التقليدي ... وتلك مهمة الصناعة الأدبية . [2]

وبناءً على تلك النظرةِ من فحص الكلمة في سياقها ومراعاة الحالة النفسية للشاعر ، نقول : إن الكلمة ليست غريبة ولا تحتمل أكثر من تخريج، وهي فصيحة في موضعها ، دالة على الغرض الذي قصد إليه الشاعر الغَزِل المتهالك.

والذي أريد أن أقوله أن هذه الكلمات تجرى على لسان الشاعر لا تكلف فيها ولا تصنع ، وإنما تأتيه طواعية تحمل المعنى الذي يدور في نفسه، ويحلق في سماء خياله ، وتفيض به عاطفته ، وهذا يذكرني بأول ما تردد من معنى البلاغة في سؤال معاوية بن أبي سفيان لصحار بن عياش : " ما هذه البلاغة التي فيكم ؟ " قال : " شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا". [3]

ومثل هذا ما يحكمون به على كلمة " **جحيش** " في قول تأبط شرا:

يظـل بمَوْمَاةٍ ويُمسي بغيرها   جَحِيشًا ويَعْـرَوْرِى ظُهورَ المهالكِ

فهي في نظر العلوي قبيحة جدا ، ونظيرها قولنا " **فريد**" فإنه بمعناها وبينهما بَوْن لا يُدرك بقياس . [4]

---

١ معاهد التنصيص ١٥/١
٢ بلاغة العطف في القرآن الكريم صـ ١٥١
٣ البيان والتبيين ٩٦/١
٤ انظر الطراز ١١٤/١

ويؤيده ابن الأثير حيث يقول : " ويا لله العجب أليس أنها بمعنى فريد، وفريد لفظة حسنة رائقة ، ولو وضعت في هذا البيت موضع جحيش لما اختل شئ من وزنه " . ١

لقد التبس على النقاد الأمر ، فقالوا بقبح هذه الكلمة حين نظروا إليها بعيدة عن مكانها من البيت ، بل بعيدة عن الأبيات السابقة واللاحقة ، أما حين توضع في مكانها من القصيدة – ولا أقول البيت – فإن الأمر جِدُّ مختلف ، فالشاعر يمدح ابنَ عمه فيخلعُ عليه من الصفات ما لا يكاد يجتمع فى أحدٍ فيقول:

قليل التَّشكِّي للمُهِمِّ يُصيبُه   كثيرُ الهَوى شتَّى النَّوَى والمسَالكِ

يظل بمَوْمَاةٍ ويُمسي بغيرِها   جَحيشًا ويَعْرَوْرِى ظُهورَ المهَالكِ

ويسبقُ وفدَ الرِّيحِ من حيث ينْتَحي   بمُنْخَرِقٍ من شدَّةِ المُتَدَارِكِ

إذا حَاصَ عيْنيه كَرى النومِ لم يزلْ   له كالِئٌ من قلبِ شَيْحَانَ فاتكِ

يرى الوحشةَ الأُنْسَ الأنيسَ ويَهْتدِى   بحيثُ اهْتَدت أمُّ النُّجُومِ الشَّوابِكِ ٢

وفد الريح : أولها ، ينتحي : يعتمد ويقصد ، المنخرق : السريع الواسع المتدارك المتلاحق . والمعنى : أنه لخفته ونشاطه يسبق الريح من حيث يقصد بعدوٍ وجريٍ سريع متلاحقٍ ، بل يرى في الوحشة الأنسَ الأنيسَ ويهتدي إلى مقاصده كما تهتدي النجوم في سيرها ، فلا يضل ولا ينحرف عن مقصده . ٣

إذًا فالشاعر يصف ابن عمه بالصبر والجلد واحتمال الخطوب دون شكوى إلى أحد ، ولكنه يعمل على إزالتها ودفع مضرتها ، وهو مع ذلك كثير الهوى شتي النوى ، يركب المهالك ، كثير الجولان في الأرض ، مستأنس بنفسه ، شديد الحماس والجرأة .

ويؤكد هذا المعنى فى البيت الأخير ، بل إن الأوصاف الأخرى تتعاون وتتآزر من أجل إبراز إيثاره عدم مخالطة الناس ، حيث يجدُ الوحشة أنسه الأنيس ، ولما كان ذلك من الأمور الغريبة التي تشذ عن الطبائع العادية عبَّر عنها الشاعر بلفظة غريبة ، فهي مقصودة مناسبة

---

١ انظر المثل السائر ١/١٨١
٢ ديوان الحماسة ١/ ٢٢ ، ٢٣
٣ ديوان الحماسة ١/ ٢٢ ، ٢٣

للغرض دالة على مراده ... ويؤيد هذا ، المعنى المعجميُّ والسياقُ السببيُّ للكلمة . ففي لسان العرب : جحش عن القوم : تنحى ، والجحيش : المتنحى عن الناس ... وقال أبو حنيفة : الجحيش: الفريد الذي لا يزاحمه في داره مزاحم . ١

ومعنى هذا أن كلمة فريد لا تدل على ما تدل عليه كلمة جحيش ، فللكلمة الأخيرة من الدلالات والإيحاءات ما ليس للأولى ، وبينهما - كما قال العلوي - بون لا يدرك بقياس مدحا لا ذما .

ويرى بعض النقاد أن الشاعر استعمل كلمة " جحيشًا " لأنها لفظة أكثر غرابة وأقوى جِشّة ، فهي أكبر ملائمة لمعناها وسياقها السببي ، والفعل "يعروري " كما وضعته اللغة يحكي معناه الشديد الخشن ، يقال : اعروريت الفرسَ ، إذا ركبته عريًا ليس تحتك شيءٌ ، فأصله من المصدر الثلاثي "عري" ، وهذا هو دور **السياق السببي ٢** في اختيار الشاعر لهذه اللفظة دون غيرها .

وقد لاحظ اللغويون القدماء أن زيادة المبنى تحمل زيادة المعنى . ولو أضفنا إلى ذلك تصوير الحركة السريعة المتتالية والتي نفهمها من قوله: " ويسبق وفد الريح " بما توحي به من سرعة وحركة دائبة ، وتصوير فائق مبدع بحروفها وحركاتها ، وبترتيب مقاطعها وتواليها كأنها تصف الحركة وصفًا دقيقًا ، وتُسمعنا صوت الحركة بوضوح . ٣

وثَمَّة ملحظ آخر لم يفطن إليه ابن الأثير وهو " أن سلامة اللفظ يتبع سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة " ٤ وأن انحياز شاعر صعلوك مثل تأبط شرًّا إلى " جحيش " يتفق مع ما جُبِل عليه من طبع جاف وما عُرِف عنه من غدر ولصوصية وإغارة . ٥ وربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته . ٦

---

١ لسان العرب – مادة " جحش "

٢ عن دور السياق السببي في إثراء مترادفات اللغة ، انظر : نظرية السياق السببي في المعجم العربي صـ ١٨٥ ، وما بعدها

٣ د/ النويهي - الشعر الجاهلي ١/٨١ ، ٨٢ (بتصرّف)

٤ الوساطة صـ ١٧ ، ١٨

٥ لمزيد من التفاصيل انظر : ترجمة تأبط شرًّا الشعر والشعراء ١/٢٢٠ - ٣١٨

٦ الوساطة صـ ١٨

إذن فاستخدام الشاعر مثل هذه اللفظة متساوق مع تكوينه الثقافي وتكوينه الخلقي ، متساوق مع السياق الموقفي والسياق السببي والسياق اللغوي والحالة النفسية ، وبناءً على ذلك فالكلمة محملة بالمد الدلالي الذي لا نجده في كلمة "فريد" التي ظن بعض النقاد أن تكون بديلاً لكلمة "جحيش"، وليس الأمر كذلك لأن الشاعر عندما ينحرف بالكلمة عن استعمالها المألوف فلابد أن له غاية من وراء ذلك .

☜ لاحظ أنه إذا وُجِدَت قرينة تحدد المراد من الكلمة الغريبة فإن هذه القرينة تمحو غرابتها ، وتكون الكلمة مقبولة ، وهذه القرينة ترتبط بالسياق ارتباطًا وثيقا ، كما في قوله تعالى:﴿ فَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ بِهِۦ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ ﴾ (الأعراف ١٥٧) ، فعزّر مشتركة بين التعظيم والإهانة ، ولكن ذُكِر في الآية قرينة دالة على إرادة التعظيم ، وبهذا تكون الكلمة فصيحة في عرف جمهور البلاغيين ما لم يُلتبس في فهمها .

ومن الشواهد التي جاء فيها الغريب منسجمًا مع السياق - فبدا التناسب بين الكلمات الغريبة جميلا ، وبدا حسن الجوار بين الكلمات متناسقًا - قوله تعالى: ﴿ قَالُواْ تَٱللَّهِ تَفۡتَؤُاْ تَذۡكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا ﴾ (يوسف ٨٥)
لما جاء بأغرب ألفاظ القسم « التاء » أتى سبحانه وتعالى بأغرب صيغ الأفعال من أخوات كان « تفتأ » وبأغرب ألفاظ الهلاك « حرضًا » ، فاقتضى حسن الوضع في النظم أن تجاور كل لفظة بلفظة من جنسها في الغرابة أو الاستعمال [١] ، استهجانًا لما فعلوه ودلالة على استنكار أبيهم لفعلتهم ، وبيانًا لتكلفهم في القول ، فتشاكلت الألفاظ وتجاورت ، وتعانقت المعاني وحسنت ، وتآلفت الألفاظ مع المعاني ، فعبرت أصدق تعبير عما في أنفسهم ، فكانت معادلة وموازية لما في أنفسهم . [٢]

إن الكلمة تكتسب كثيرا من الظلال والإيحاءات نتيجة استعمالها عبر التاريخ إذ تمر بآلاف التجارب الإنسانية ، فرب كلمة كانت مألوفة في زمان ثم أصبحت غير مألوفة ، إنها ليست رمزا يشير الي فكرة أو معنى فحسب ، بل هو نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، فثبتت في اللفظة وارتبطت بها فزادت معناها الأصلي حياة

---

١ بديع القرآن صـ ٧٧ ، ٧٨
٢ فلسفة الجمال في البلاغة العربية صـ ٢٨٥

وإيحاء ، ... غير أن للألفاظ فوق ذلك – أي فوق أصلها المجرد وارتباطها التراثي والشخصي – ظلالا تضفيها عليها مجالاتها المختلفة التي تدخلها في سياق كلي وبنيوي جديد هو من صنع الأديب أو الشاعر .

إن قضية السياق هي القضية الأساسية في تفسير النص الأدبي ، لأن السياق وحده هو الذي يشكل معني اللفظ تشكيلاً جديداً إذ ينشأ اللفظ في ظلال هذا السياق ويكتسب منه إيحاءه الجديد من أجل ذلك نقول أن الألفاظ لا تتفاضل في ذاتها ، فليس هناك كلمة شعرية وأخري غير شعرية وإنما تكتسب قيمتها وشعريتها من خلال السياق . ١

٣) *مخالفة الوضع / القياس :*

أما الشرط الثالث من شروط فصاحة الكلمة فهو أن تكون موافقة للقوانين الصرفية التي تقرر حكم مفردات اللغة . فإذا ما جاءت الكلمة مخالفة لما قرره اللغويون العرب في هذا الصدد فإنها لا تعد فصيحة ، وهذه المخالفة قد تتصل ببنية الكلمة من حيث التغير فيها بالزيادة أو النقص ، وقد عاب ابنُ سنان رؤبة في قوله :

* قواطنًا مكة من وُرْقِ الحَمَا *

يريد (الحمام) ، فالشاعر قد لجأ إلى حذف جزء من بنية الكلمة ، فخرج على المألوف صياغيا ، وبالمثل قد يعمد الشاعر إلى إشباع الحركة حتى تصير حرفا ، كما قال ابن هرمة :

وأنت على الغِواية حين ترمي وعن عيبِ الرجال بمُنْتَزَاحِ

أي (بمنتزح) ٢

وقد حاول بعض العلماء الربط بين هذه الظاهرة الصياغية والناحية الدلالية ، فقد لاحظ الزركشي أن بعض الأفعال ترد في الخطاب القرآني وقد قصرت حركتها الطويلة في الكتابة تبعا لإسقاطها في النطق ، وعلل لهذا الإسقاط بأنه للتنبيه علي سرعة وقوع الفعل ، وسهولته على الفاعل ، وشدة قبول المنفعل المتأثر به في الوجود ، وهو ما يعني من الناحية الصوتية الخالصة قد يكون لها إفراز دلالي مكثف في مثل قوله تعالى

---

١ بلاغة العطف في القرآن الكريم صـ ١٤٨
٢ سر الفصاحة ص ٦٩ ، ٧٠

﴿ سَنَدْعُ ٱلزَّبَانِيَةَ ﴾ (العلق ١٨) ففيه سرعة الفعل ، وإجابة الزبانية ، وقوة البطش . ١

ويحضرني شاهد آخر في قوله تعالى : ﴿ سَنَسْتَدْرِجُهُم مِّنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ (القمر ٤٤) فهي تدل على سرعة الفعل وهو الاستدراج فضلاً عما يصوره الفعل من وصف الحدث وهو التدرج في التنزل بهم إلى العذاب من حيث لا يعلمون وهذا الوصف يوحي بأثر المفاجأة .

وفيما يتصل بالبنية أيضًا عاب النقاد الشاعرَ على استخدام صيغةٍ للجمع غير صحيحة أو مخالفة للقياس ، كما في قول المتنبي :

فإن يك بعض الناس سيفا لدولة   ففي الناس بوقـات لها وطبـول

حيث جمع الشاعر كلمة " بوق" جمعَ مؤنثٍ سالما ، مع أن قياس جمع الكلمة أن تُجمع على "أبواق" .

والمتنبي – في هذا البيت – يمدح سيف الدولة قائلا له : إذا كنت سيفًا لدولتك له أثره وخطره ، فغيرك من الملوك بمثابة البوق والطبل ، أي لا أثر له ولا غناء فيه .

قال ابن جني : " وقد عاب على أبي الطيب من لا مَخْبَرَةَ له بكلام العرب جمع " بوق " على " بوقات " ، والقياس يعضده ، إذ له نظائر كثيرة ، مثل : حمّام وحمّامات ، سرادق وسرادقات ، وجواب وجوابات ، وهو كثير في كلام العرب في جمع ما لا يعقل من المذكر " . ٢

إذن فلا عيب عليه في استخدام هذا الجمع ، لكني أرى أن الشاعر هنا يقصد قصدًا إلى العدول عن جمع التكسير " أبواق " إلى جمع المؤنث " بوقات " لدلالة الأخير على التقليل ، والتقليل هنا يوحي بتقليل شأن غيره من الملوك كما أن **بوقات وطبول** توحي بالفراغ والخلو ؛ لأنها تنفخ وتدق لفراغها لتحدث صوتًا ، وهذا من " إيحاء الدلالات الهامشية للألفاظ " ٣

---

١ البرهان ٣٩٧/١

٢ شرح ديوان المتنبي ٣ / ٢٢٩ ، ٢٣٠

٣ البيان في روائع القرآن صـ ٢٩٧ ، وانظر شواهد لهذا الإيحاء صـ ٢٩٧ ، وما بعدها

حتى في لغتنا العامية إذا أردنا أن نقلل من شأن شخص ، أو نسخر منه ، فإننا نصفه بقولنا : فلان هذا بوق ، أي أنه فارغ القيمة .

■ جرى المؤلفون على قولهم : " مخالفة القياس " ولكننا نؤثر أن نقول : " مخالفة الوضع " لأنه قد تكون الكلمة مخالفة للقياس ، وهي مع ذلك فصيحة لموافقتها لوضع الواضع مثل : " يأبَى " مضارع " أبَى " فإن القياس فيه أن يقال " يأبِي " ، لأن " فعَل " المفتوح العين لا يأتي مضارعه على " يفعَل " بفتحها إلا إذا كانت عينه أو لامه حرف حلق ، كـ " سأل – يسأل " و " منع – يمنع " وليس " أبَى – يأبَى " من هذا القبيل . إذًا ففتح عين مضارعه مخالف للقياس وهو ما ذلك فصيح ، لموافقته ما ثبت عن الواضع ، فقد ورد في قوله تعالى : ﴿ وَيَأْبَى ٱللَّهُ إِلَّآ أَن يُتِمَّ نُورَهُۥ ﴾ (التوبة ٣٢) .

والواقع أن هناك من الكلمات ما لم يجر على الوضع / القياس من حيث الصياغة ، وهي مع ذلك فصيحة لأنها وردت في استعمال العرب ، وكذلك وردت في القرآن الكريم ، من ذلك مثلا كلمة : "استحوذ " في قوله تعالى : ﴿ ٱسْتَحْوَذَ عَلَيْهِمُ ٱلشَّيْطَٰنُ ﴾ (المجادلة ١٩) . فإن القياس فيه أن يقال: " استحاذ " بقلب الواو ألفا ، كاستقام ، واستجاب ، فتصحيح الواو حينئذٍ مخالف للقياس ، وهو مع ذلك فصيح لموافقته ما نقل عن الواضع ، فالمدار في المخالفة إذًا في المنقول عن الواضع .

كذلك عاب النقاد على المتنبي جمع " أَرْض " على " أُرُوض " في قوله:

أُرُوضُ الناسِ من تُرْبٍ وخَوْفٍ وأرضُ أبي شجاعٍ منْ أمانِ

حقًا إن القاعدة الصرفية تجيز أن تُجمع لفظة " فَعْل " على "فُعُول"، نحو أمر أمور ، أجر وأجور ، لكن ما تجيزه القاعدة قد يمجه الذوق . وقد ألف الذوق العربي أن تفرد كلمة أرض . قال ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) في المثل السائر: ما ورد استعماله من الألفاظ مفردًا ولم يرد مجموعًا كلفظة «الأرض» فإنها لم ترد في القرآن إلا مفردة ، فإذا ذكرت السماء مجموعة جيء بها مفردة معها في كل موضع من القرآن ، ولما

أريد أن يؤتى بها مجموعة قيل : « ومن الأرض مثلهن » في قوله : ﴿ ٱللَّهُ ٱلَّذِى خَلَقَ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ وَمِنَ ٱلْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ ﴾ (الطلاق ١٢) . ١

وإذا كان الذوق يمج " أروض " جمعًا لأرض ، مع كونها جائزة، فإنه لم يستحسن كلمة " اللب " – بمعنى العقل – إلا مجموعة ؛ ولذلك لم ترد في القرآن مفردة ، بل وردت مجموعة في مواضع كثيرة ، نحو قوله تعالى : ﴿ وَلِيَتَذَكَّرَ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾ (ص ٢٩) . وقد تستعمل مفردة متى استدعاها السياق كما في قول جرير (ت١١٠هـ) : ٢

إنَّ العيونَ التي في طرْفِها حَوَرٌ قَتَلْننا ثم لم يُحْيِيْن قَتْلانا

يصرعْنَ ذا اللُّبِّ حتى لا حِرَاك به وهُنَّ أضْعفُ خلقِ اللهِ إنسانا

نلحظ هنا أن كلمة " اللب " قارّة في موقعها لا عيب فيها ولا منافرة حيث جاءت مضافة إلى ما بعدها متسقة مع الوزن العروضي للبيت ومع القافية معنىً ومبنىً .

☜ وما تجدر ملاحظته إن دراسة الثقافة النحوية والصرفية للشعراء ، كشفت عن بقاء المحفوظ في ذاكرة بعض الشعراء الذين تبوأوا مكانة شعرية متقدمة كالمتنبي وأبي تمام ، مما يحمل على الاعتقاد بأنه لا تعارض بين أصالة الشاعر وبقاء المحفوظ في ذاكرته . وكان المتنبي ذا ثقافة عميقة ومحفوظٍ غزير عالمًا باللغة وغريبها ، وكان لا يُسألُ عن شيء في العربية إلا واستشهد عليه بالمحفوظ من منثور العرب ومنظومهم .

ومما يذكر من شواهد في هذا الصدد قول الفرزدق :

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم خُضَّعَ الرقاب نواكس الأبصار

يرى النقاد في بيت الفرزدق السابق أن جمع كلمة " ناكس " على " نواكس " مخالف للقياس ، والصواب أن يقول : " ناكسي الأبصار " . والحق أن ضرورة اتباع القياس لم تحظ بإجماع اللغويين – كما بينا – لذلك

١ المثل السائر ٢٩٩/١
٢ المثل السائر ٢٩٧/١

فمن حق الشاعر أن يعدل إلى صيغةٍ مخالفةٍ لتحقق له أمرًا يناسب الموقف ويلائم السياق ، وهذا ما فعله الفرزدق في بيته السابق . قال المبرد : وفي البيت شيء يستظرفه النحويون وهو أنهم لا يجمعون ما كان على « فاعل » نعتًا « فواعل » لئلا يُلتبس بالمؤنث ، لا يقولون « ضارب » و « ضوارب » ، و « قاتل » و « قواتل » ، لأنهم يقولون في جمع « ضاربة » « ضوارب » ، و « قاتلة » « قواتل » ، ولم يأتِ ذا إلا في حرفين ، أحدهما قولهم في جمع « فارس » « فوارس » ، لأن هذا مما يستعمل في النساء فأمنوا الالتباس ، ويقولون في المثل : « هو هالك في الهوالك » فأجروه على أصله لكثرة الاستعمال لأنه مثل ، فلما احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله فقال : " نواكس الأبصار " ولا يكون مثل هذا أبدًا إلا في ضرورة . ١

يُفهم من هذا أنه إذا كانت الضرورة الشعرية خروجًا عن القاعدة فإن هذا أدعى إلى البحث عن الغاية التي يتطاول إليها الشاعر بخروجه عنها .

ويرى بعض النقاد المحدثين أن الفرزدق ربما قصد أن هؤلاء الرجال إذا ما رأوا الممدوح يصبحون في حالة من الذلة والخنوع ، أو كما عبّر هو عنهم بقوله : " خضّع الرقاب نواكس الأبصار " وتلك حال تعتري النساء حين يرين رجالاً مثل " يزيد " في مهابته وجلاله . ٢

وقد تتصل ظاهرة التصرف في بنية الكلمة بإظهار تضعيف الحروف ، وقد اعتبر ابن الأثير ذلك من (المنافرة في السبك) كقول المتنبي:

فلا يبرم الأمر الذي هو حالل　　　ولا يحل الأمر الذي هو يبرم ٣

فلفظة " حالل " نافرة في موضعها ، وكانت له مندوحة عنها ، لأنه لو استعمل عوضًا عنها لفظة " ناقض " لجاءت اللفظة قارّة في مكانها غير قلقة ولا نافرة . ٤

---

١ الموشح للمرزباني صـ ١٤٦
٢ قضايا ومواقف في التراث البلاغي صـ ٣٥ ، ٣٦
٣ راجع المثل السائر ٤٠/١ ، ٤١ وفيه قول الشاعر عندك ٢٢
٤ المثل السائر ٣١٦/١

ومن ذلك أيضًا قول الشاعر :

مهلا أعاذل قد جربت من خلقي أني أجود لأقوامٍ وإن ضنِنوا

والحق أن مسألة (المخالفة) أو الخروج عن مألوف الصيغة ، قد أخذت جانبا كبيرا من جدل القدماء ، واختلافهم بين (مُخرّج) للرواية ، وبين رافض لها ، ويبدو أن بعض (النقاد) كانت لهم نظرة دقيقة في هذا المجال، حيث اعتبروا الإبداع الشعري ذا خصوصية صياغية ، تتيح لصاحبها إمكانية إبداع تراكيبه على نحو فيه كثير من التسامح . وفي حوار يجريه صاحب الوساطة مع بعض معاصريه يقول : " وللفصحاء المدلين في أشعارهم ما لم يُسمع من غيرهم ، كقول امرئ القيس (ديمَـةٌ هَطْـلاء) ، و ذي الـرُّمة (أدْمَانَـة) يعني (أدْمَاء) ، وفي شعر ابن أحمر وأمية (الهَيْنَمان) و(البلقوس) و(القساوسة) في جمع قِسٍّ ، ومثل هذا أكثر من أن يحصى" . [1]

ويكفي أن نقرأ كلام الخليل الذي يرى فيه أن " الشعراء أمراء الكلام ، يصرّفونه أنى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم " [2] من ضرورات الشعر . وتصريف الكلام ههنا عنوان كبير يدخل تحته أشياء كثيرة لابد أن حرية التركيب واحدة من أهمها .

ويؤيد هذا قول سيبويه في " باب ما يحتمل الشعر" : " وقد يبلغون بالمعتل الأصل ، فيقولون : « رادِد » في « رادّ » ، و « ضنِنوا » في « ضنّوا » وذكر البيت " [3]. فالشاعر عنده لا يخرج عما عليه الاستعمال اللغوي للألفاظ و العبارات إلا ليبلغ بالتعبير مستوى آخر من مستويات الاستعمال الواقعة في اللغة [4].

ونقل السيوطي عن أبي حيان : " يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر ، المختصّة به ، ولا يقع ذلك في كلامهم النثري، وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام ... لأنه ما من لفظٍ إلا ويمكن الشاعر أن يغيره ". [5]

---

١ الوساطة صـ ٤٥٢
٢ حازم القرطاجني : منهج البلغاء صـ ١٤٣
٣ الكتاب ١/١٠ ، ١١
٤ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية صـ ١٣
٥ الأشباه والنظائر ١/٢٢٤ ، ٢٢٥ – وراجع الوساطة صـ ٤٥٢ وما بعدها

والنظرة النقدية الحديثة ترى أن النقد الذي يقوم على تعقب ما يسمّى بالأخطاء أو السقطات في العمل الأدبي لا مبرر له قبل الوقوف على غرض صاحبه وتفهُّمه كاملاً ، والإحاطة به من جميع الوجوه . ١

☜ بناءً على ما سبق نستطيع القول : إن من الألفاظ ما تقره القاعدة ويمجه الذوق ، وهذا ما دعا ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) إلى تحكيم الذوق في مثل هذه الألفاظ ، يقول : " ونحن في استعمال ما نستعمله من ألفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز، وهذا كله يرجع إلى حاكم الذوق السليم ؛ فإن صاحب هذه الصناعة يصرف الألفاظ بضروب من التصريف، فما عَذُبَ في فمه منها استعمله ، وما لفظه فمه تركه ... ومؤلف الكلام من كاتب وشاعر إذا مرت به ألفاظ عرضها على ذوقه الصحيح ، فما يجد الحَسَنَ منها مُوَحَّدًا وَحَّدَهُ ، وما يجد الحسن منها مجموعًا جمعه، وكذلك يجري الحكم فيما سوى ذلك من الألفاظ " . ٢

والواقع أن الثقة في حكم الذوق الصحيح ، وتغليبه على القاعدة أحيانًا ، له جذوره العميقة في تاريخ الشعر العربي ؛ فإن فحول شعراء الجاهلية أبدعوا جياد قصائدهم في غيبة القواعد ، وفي حضور الذوق السليم . وكما أن صحة الطبع تغني عن العلم بالعروض ، فإن صحة الذوق تضفي على الشعر قدرًا كبيرًا من الصحة اللغوية والجمال المؤثر ، فإن اعتلّت الأذواق مست الحاجة إلى القاعدة وإن اعتَلَــــتِ الأذواق قلت الحاجة إلى القاعدة .

ومهما يكن من أمر " فاللفظ – مهما تكن وضعيته – محدود الكينونة ، له ماديته المستقرة فيه ، ومهمة الفنان – شاعراً أو ناثراً – أن يطلق قواه الحبيسة في إطار حروفه لتتحول إلى ديناميه تستخدم حرارتها وحركتها من خلال السياق العام . وعن سبيل هذا الوثاق الوثيق بين اللفظ وما سبقه وما لحقه ينمو خط نفسي يشع بكل العطاء الفني " . ٣

ومن الخير أن نسارع ابتداءًا فنقرر أن المعاني هي حصيلة خبراتنا بتلك الأشياء التي تدل الألفاظ .

---

١ Style and Stylistics - Graham Hough . London . ١٩٦٩ P. ٦٣
٢ المثل السائر ١/٣٠٠ ، ٣٠٥
٣ في البلاغة العربية صـ ٥٣

غير أن معاني هذه الألفاظ وإيحاءاتها القريبة والبعيدة تختلف – كما يقول علماء النفس – باختلاف السن والثقافة والذكاء، ومدى الاتصال بالناس، وعلاقاتنا بالأشياء بحيث يجب علينا التمييز بين المعنى السيكولوجي والمنطقي للكلمات عند كل تفسير للنص: " فالأول معنى ذاتي خاص بالشخص الذي يحمله ويملكه، أي أنه متقل بكثير من الصور الحية والمشاعر والذكريات، أما المعنى المنطقي، فهو المعنى الذي يحاول العلن تحديده، وهو معنى موضوعي محدد ". ١

واستخدام الشاعر للألفاظ يعتمد فيما يعتمد على المعنى السيكولوجي لها – أعني دلالتها الارتباطية الذاتية والجماعية – ولكنه اعتماد يتجه فنيا بهذه الإيحاءات الخاصة إلى سياق أوسع وأشمل، ليفك ارتباطها التقليدي فيتحول على يده كل ما هو ذاتي وخاص من دلالات الألفاظ إلى كل ذي طابع عام. ٢ " وذلك في الجهاد الفني فوز غير قليل ". ٣

وتحفل مصنفات نقدية عديدة مثل «طبقات فحول الشعراء» و«الشعر والشعراء» و«عيار الشعر» و«الوساطة» و«الموازنة» و«الموشح» و«المنهاج» وغيرها – بالشواهد التطبيقية التي تُنبّه إلى سقطات الشعراء وهفواتهم، وتنبه على عيوب القوافي، وتوضح الجائز من المرخص، كذلك أشادت برهافة الذوق الموسيقي – لدى هذا الشاعر أو ذاك – والقافية القارّة بمكانها ... كما تؤكد أن قدامى نقادنا لم يتركوا هذا الجانب من ثقافة الشاعر للعروضيين واللغويين بل أسهموا فيه بالجهد الوفير تنظيرًا وتطبيقا. ٤

" فالكاتب المبدع - والشاعر بصفة خاصة - يتمتع بحرية فريدة من بين مستخدمي اللغة " ٥ لأنه لا يتلقى اللغة تلقيًا سلبيًا، بل له عليها أثر إيجابي بطبيعة ما بينهما من علاقة جدلية، فهو يتأثر باللغة ويؤثر فيها.

---

١ د/ أحمد عزت راجح: أصول علم النفس صـ ٣٠٠. ط١١. دار المعارف. القاهرة. ١٩٧٧م.

٢ بلاغة العطف في القرآن الكريم صـ ١٥١ (بتصرف)

٣ دفاع عن البلاغة صـ ٨٣

٤ انظر في ذلك: عيار الشعر صـ ١٠، ١١، ١٨، والعمدة ١٣٤/١، ٢٠٠، ٢٦٦/٢، ٢٩٢، والمثل السائر ٦١/١، ٦٢، ١٨٠، ١٨٢، ٢٩٥، ٢٩٩، ومنهاج البلغاء صـ ٤٠، والموشح صـ ١٢٧، ١٣٩، ٣١٠، ٣١١، وطبقات فحول الشعراء صـ ٦٧، ٦٨، والوساطة صـ ٤٥٧، والشعر والشعراء ٩٥/١، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٤، ٢٦٤، ٢٦٨

٥ G. N. Leech Alinguistic guid of English Poetry

فالشاعر يغير في اللغة بحكم ما له عليها من أثر إيجابي تتحقق به المحافظة على روح اللغة ونموها معًا . ثم إنه يبحث في اللغة عما يمكن أن يفي بالمطالب التي تتطلع إليها الغاية الشعرية ، لأن اللغة هي المادة الأولى التي يصنع منها الأديب عمله ، على ما هو مقرر في الدراسات الأدبية . ١

ومن الطرق التي تلجأ إليها الدراسة الأسلوبية للعمل الأدبي البحث في الخصائص الفردية التي يختلف بها النظام اللغوي في العمل الأدبي عن أي نظام سواه ، وذلك " بملاحظة مواطن الخروج ومناهضة الاستعمال الجاري عليه الكلام ، ثم محاولة الكشف عن العلل الاستاطيقية الباعثة على ذلك " . ٢

ويعد " ليوسبتزر " ، من علماء الألمان ، رائدًا في هذا الباب . فهو "يبحث عن روح الكاتب أو الشاعر في لغته على ما تظهر في الخصائص التي يخرج فيها عن المعايير اللغوية الشائعة ويتجاوزها ، بحيث يلوح منها الطريق التاريخي الذي يختطه والتغير الطارئ عليه من روح العصر والثقافة في الصورة اللغوية الجديدة " . ٣

ومن هذه الجهة كان البحث عنده من قبيل البحث السيكولوجي اللغوي، يتبلور معه المضمون الروحي في الصورة ، فكأنه يرجع إلى ما يقتضيه مذهب كروتشه وكارل فوسلر من إيجاد العلاقة الوثيقة بين إدراك الجمال الفطري وأحوال النفس من جهة ، ثم الخصائص اللغوية للكاتب ومسلكه الروحي من جهة أخرى . فالبحث عن إدراك الحمال أو تقديره لا يخلو من تعليق العمل الأدبي لصاحبه على نحو من الأنحاء ، موضوعي أو ذاتي أو نفسي . ٤

ثانيًا : الفصاحة في التراكيب :

ظهر لنا من خلال هذا العرض أنه كما انصرف الدرس البلاغي إلى العناية باللفظة المفردة ، اهتم كذلك بالتركيب ، إذ أن (الفصاحة) كما تتعلق بالمفردات من خلال مواصفات صوتية ودلالية محددة ، فإنها تتعلق بالتراكيب من خلال ثلاثة شروط سلبية ، فلابد أن يخلو التركيب من **تنافر الكلمات** ، و **ضعف التأليف** ، و**التعقيد المعنوي** .

---

١ Theory of Literature p.١٧٤

٢ Ibid, P.١٨٠

٣ التركيب اللغوي للأدب صـ ١٠٩

٤ لمزيد من التفصيل في ذلك راجع دراسات في علم النفس الأدبي صـ ٩٧ ، وما بعدها

١) تنـــافـــر الكلمات :

ويمثل البلاغيون لتنافر الكلمات بهذا البيت الذي أورده الجاحظ في بيانه والذي رددته كتب البلاغة القديمة:

وقـــبرُ حربٍ بمكانٍ قـــفرِ   وليسَ قُرْبَ قبرِ حربٍ قبرُ [١]

وذكر معظم البلاغيين والنقاد أن النصف الأخير من البيت بعض ألفاظه يتبرأ من بعض [٢].

ولقد نشأ هذا التبرؤ أو التعثر من ضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض ومن تكرر حروف القاف والراء والباء وترددها في الكلمات الثلاث على هذا الترتيب مع اختلاف موضعها . مما أدى إلى أن يصبح الإنشاد مئونة على المُنشد ، لفقدان تجاوب الأصوات الداخلية في السياق اللغوي ، وتعثر النطق بالكلام .

ولكن القول بذلك يتنافى مع الانسجام الصوتي للسياق ، إذ يأتي هذا البعد الصوتي مسجِّلاً وجهًا من الأوجه السياقية التي سبق إليها العقل العربي، إذ نرى البعد الصوتي في التناول العربي للكلمة والجملة يصرف بعض اهتمامه إلى بُعد المناسبة والذوق .

فالدال " قربَ " وقع خبرًا لليس ، وكان من حقه أن يقول : " وليس قرب قبره قبر " ولكنه آثر أن يأتي بالظاهر في موضع المضمر ، ليدل على لزوم التوجع – لأن المقام كما يبدو من مضمون البيت مقام رثاء – وليحفظ على البيت وزنه وقافيته .

إذن فلو لم يقصد إلى هذا الهدف لقال : " وليس قرب قبره قبر " وبالتالي يخف التنافر ، ولكن هكذا رتبت المعاني في نفس الشاعر فأتت الألفاظ تابعة لها ، فلم يشعر هو بذاك التنافر الذي يشعر به من يقرأ البيت .

ولنتأمل الشطر الثاني من البيت لنرى كيف نشأت هذه الصعوبة التي قال بها النقاد ؟

---

١ شروح التلخيص ٩٩/١ ، ومعاهد التنصيص ٣٥/١ ، والبيان والتبيين ٦٩/١ ، وسر الفصاحة صـ ٩٨

٢ البيان والتبيين ٩٠/١ ، ودلائل الإعجاز صـ ٩١ ، وسر الفصاحة ، وشروح التلخيص والصناعتين

وتبرأ بعض ألفاظه من بعض ، وسوف يتضح ذلك مما نسوقه من شواهد بلاغية ، ومناقشة ما فيها من البُعد الصوتي ، وبيان قيمته ودلالته في بلاغة الكلام .

ووجود المظهر وهو مضاف لمضاف قبله زادنا راءً وباءً ، ومعلوم أن الراء حرف يتسم بالتكرير ، والباء حرف انفجاري ، ثم تتابع الإضافات كل ذلك كان سببًا في نشوء هذا التنافر الذي قال به البلاغيون والنقاد ، ولكن على أية حال للشعراء أعذارهم ما دام القصد من وراء الصياغة هدفًا نفسيا أو اجتماعيا أو بلاغيا .

هذا هو الفرق بين التنافر في الكلمة والتنافر في الكلام ، فالتنافر في الكلمة ناشئ عن تنافر حروفها ، والتنافر في العبارة ناشئ في تنافر كلماتها.

ومن الشواهد التي مثلوا بها في هذا الصدد قول أبي تمام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي وإذا ما لمته لمته وحدي [1]

معظم البلاغيين والنقاد القدامى والمتأخرين يرون أن منشأ الصعوبة في تكرار " أمدحه " وليس الأمر كذلك في رؤية بعض النقاد المحدثين حيث يقول : " إن النظرة المتأنية تقفنا على أن هذه الصعوبة لم تنشأ من تكرير هذا اللفظ ، وإنما نشأت بسبب جزم الفعل بالسكون ، فالكلمة قبل أن تجزم ، لا نجد بها صعوبة كبيرة في النطق حتى لو كررناها أكثر من مرة ، أما الانتقال من الحاء الساكنة إلى الهاء المضمومة هو الذي يجعلنا نقف وقفة قصيرة جدا قبل الانتقال من الحاء إلى الهاء ، فيحس القارئ ببعض الصعوبة .

ولو أنشدنا البيت مستعينين بوسائل اللغويين من النبر والتنغيم ، لساعد ذلك كثيرًا على انتفاء الصعوبة ، فلا يُنشد البيت وفق التقطيع العروضي ، وإنما ينبغي أن ينشد على الوجه التالي :

كريمٌ ، متى أمدحْهُ ، أمدحه والورى معي ، وإذا ما لمته ، لمته وحدي

---

[1] ديوان أبي تمام ١/٢٩٠ ، ومعاهد التنصيص ١/٣٥ ، ٣٦

على أن يراعى أن يكون النبر على المقطع الأخير من كلمة "أمدحه" الأولى ، ١ للإشعار بأن هناك جوابًا لهذا الشرط المتمثل في الأداة " متى " ، ومثل ذلك يقال في كلمة " لمته " الأولى . ٢

" إن النبر يقوم بوظيفة نطقية تتصل في المقام الأول بالنظام الصوتي للغة ، حيث نجد أداء المتكلم يقسّم الحدث الكلامي المنطوق إلى أقسام ترتبط بأهمية المقاطع التي يؤديها من ناحية وبإيقاع تنفّسه الطبيعي من ناحية أخرى" . ٣

وبناءً على ذلك فالبيت خال من التنافر ، ولاسيما إذا راعينا " أن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تُدرس دائمًا مرتبطة بالمعنى والفكر والتخيل والإيقاع " ٤ ، ولا يبعد ذلك كله عن مراعاة السياق الموقفي والحالة النفسية للشاعر .

ومما عابه ابن سنان من التكرير قول أبي الطيب المتنبي :

قَبيلٌ أنت أنت وأنت منهم وجَدُّك بِشْـر الملك الهُـمامُ ٥

يقول : وقد زاده قبحًا وقوعه بغير فصل . ٦

وأرى أن التكرير هنا ليس قبيحًا ؛ لأن المقام مقام مدح ، وتكرير الضمير " أنت " توكيد للضمير الذي قبله ، ووثيق الارتباط بالمعنى العام وهو المدح ، والتكرار هنا " يضع بين أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على للشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها " ٧ فهو نوع من التأكيد الناشئ عن كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها محبة الشاعر لممدوحه ، ومبالغته في مدحه ، وهذا مباح للشعراء . ثم العطف بالواو في قوله : " وأنت منهم" ذهبت بكثرة تتابع الضمير .

١ وهذا ما يُسمَّى بالنبر التأكيدي الذي يسبب علوًا في الصوت ولفتًا للمتلقي (اللغة العربية مبناها ومعناها صـ ٣٠٦)

٢ د/ عبد الواحد علام . قضايا ومواقف في التراث البلاغي صـ ٤٠ ، ٤١

٣ الدلالة الصوتية صـ ١٩٦ ، وانظر شواهد على النبر واختلاف مواضعه في البيان في روائع القرآن صـ ٢٦٤ ، وما بعدها .

٤ .Gary. P. The Appreclation of Poetry p ٧٣

٥ ديوان المتنبي ١٩٩/٤

٦ سر الفصاحة صـ ١٠٥

٧ قضايا الشعر المعاصر صـ ٢٤٣

ومن التكرار الغريب الذي أدهش النقاد القدامى والمعاصرين وأثار استنكارهم قول الأعشى:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو مشل شلول شلشل شول [1]

هذا البيت أدهش النقاد القدامى و المعاصرين وأثار استنكارهم، فقالوا: إن هذه شأشأة تنافي الفصاحة ، و عبث لا يليق بالشاعر، وقيل إن ألفاظ شطره الثاني كلها بمعنى واحد ، فكان أحدهما يغني عن تكرارها و تزاحمها ، بل قيل إنه من وضع الرواة العابثين ، كأن الشاعر لابد أن يكون جادا فى جميع أحواله، ولا يحق له أن يعبث أو يلهو أحيانا .

إن الذي دفع بهؤلاء أن يقولوا فى هذا البيت ما قالوه أنهم نظروا إليه منفردا معزولا عن جميع سياقاته وعن موضعه من القصيدة ، ولم ينتبهوا إلى الظروف و الملابسات التي أحاطت بالشاعر و حالته النفسية و غرضه منه في الوقت الذي أنشد فيه هذا الشعر ، إن الحكم على الأشياء لا يكون جزافا ، بل يكون بعد تصور المرجعيات المتعددة المعينة على إبراز طبيعة النص و قيمته ، كالمناسبة والتجربة والحالة النفسية و السياق العام و الخاص والسياق الموقفي والسياق السببي ، و لا ننسى أن كل تكرار يحمل فى ثناياه دلالات شعورية مختلفة تفرضها طبيعة السياق وقرائن الأحوال و طبيعة الألفاظ و جرسها ، والمعاني الأكثر اتصالا بخلجات النفس والشعور.. كل ذلك لا بد أن يؤخذ فى الاعتبار عند الحكم على النص.

وإليك بعض الأبيات أخذناها من القصيدة لنتمثل السياق الذي ورد فيه البيت:

---

[1] ديوان الأعشى صـ ١٤٧

وقد أقـود الصـبا يوما فيتبعني وقد يصاحبني ذو الشِّرَّةِ الغَزِلُ

وقد غدوتُ إلى الحانوتِ يتبعُني شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ

في فتيةٍ كسيوف الهند قد علموا أنْ ليس يدفعُ عن ذي الحيلة الحِيَلُ

نازعْتهم قُضُبَ الرَّيحانِ مُتَّكِئًا وقهوةً مُزَّةً راوُوقُها خَضِلُ

لا يستفيقون منها وهي راهنةٌ إلا بهاتِ ، وإن علُّوا وإن نَهِلُوا

يسعى بها ذو زُجاجاتٍ له نُطَفٌ مُقَلِّصٌ أسفلَ السِّرْبالِ مُعْتَمِلُ

فى هذه الأبيات يتحدث الأعشى عن أحد مجالس الخمر التي كان يرتادها هو و رفاقه ، لأنه لم يكن يحتسي الكأس مفردًا ، بل مع ثُلّةٍ يشاركونه ما يجد من لذة ، و ما ينشد من متعةٍ ، وقد تهيأت لهم ظروف من شأنها أن تعين على ذلك (صحة وقوةٌ ، خمرٌ معتقة ومزةٌ ، ساع خفيفٌ سريعُ الحركةِ ، عودٌ يعزف بالموسيقى ، وفتاةٌ ترجع فى أنغامها ، والنساءُ الممتلئات) . فماذا عسى أن تتخيل ؟

والأبيات تصور الأعشى موفور الصحة ، يأمر الصبي فيأتمر ، لا يشكو ألما ولا يشعر بوهن ، يغدو إلى الحانوت مبكرا ، يسير خلفه غلام نشيط ذو خفة ، يحمل له ما يحتاج من لحم للشواء ، ومزة و فاكهة ، و يلتقي في المجلس بفتية يمتلئون شبابا ويفيضون حيوية ، وقد أيقنوا أن الحيلة لا تدفع قدرا ولا ترد مكتوبا ، فهم على مذهب واحد. والأعشى متفوق فنيًّا حيث جانس بين مرتادي المجلس مجانسة الانسجام مع اللذة و المتعة ، وينازعهم الأعشى قضب الريحان ، و يبادرهم إلى الكأس التي لا تجف قاعها « راووقها خضل » لاستمرار غَمْرِهِ مرة بعد مرة ، ومهما شرب الرفاق فهم يبتغون المزيد ، ولا يريدون الإفاقة إلا بالإلحاح فى الرِّي، و الإلحاف فى الشراب ، و مع الخمر والرفاق ولذة الشراب ، واللذة يستدعى المجلس التعبير الجميل الذي يصوغ تلك الأحاسيس ، ويعبر عن فرحة المشاعر ، وتراقص القلوب، فأتى تعبيره مصورا لحالته وحالة رفاقه بما يغمرهم من نشوة و فرحة وثمل وتمايل و تراقص وتناد وتبختر وتثنٍّ ... إلخ

ويقدم لنا **جويو** تحليلاً عضويًّا ونفسيًّا لما يطرأ على الشخص في مثل هذه الحالة من الألم ، أو السرور وأثر الإيقاع الحركي والبدني على

الشخص فيقول : " إن للإيقاع والوزن فوق خاصة التوقع وما تتطلبه من إشباع صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر ، فمن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعاني انفعالات قوية ، إذ أن قانون **الانتشار العصبي** كما يسميه **جويو** يجعل التنبه أو التأثر الذي ينشأ في الدماغ قليلا أو كثيرًا إلى الأعضاء ، كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكنًا ، وبتأثر قانون « الوزن » أو « الإيقاع » الذي يسيطر على جميع الحركات يتحول هذا الاضطراب إلى تموج منتظم . فإذا كنت في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز ، وإذا كنت تعاني ألمًا ماديًّا أو نفسيًّا رأيت الجسم كله يضطرب ، فإذا اشتد هذا الألم رأيت الجسم يهتز إلى أمام وإلى وراء ، ورأيت اضطرابه يصبح منتظمًا ، وإذا كنت أخيرًا في حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص . وهذه الظاهرات نفسها تلاحظ كذلك في أعضاء الصوت ، إذ يكتسب الكلام بتأثير التنبه العصبي قوة وإيقاعًا واضحين . ١ وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال فإن هذا الإيقاع يميل وفقا لقانون علمي آخر هو قانون العدوى العاطفية إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع فمتى تكلم المرء شعرا فكأنه بذلك وحده يقول : إن ألمي أو فرحي من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنهما باللغة العادية ، أو كأن إيقاعات كلامه في تلك الحالة " ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى هذا الإيقاع عينه " . ٢

و الأعشى يريد أن يحكي ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة و تذهب الخمر بعقولهم ، يمثلها بهذه الكلمات الخمس ، يتتابع إيقاعها وتتجانس أصواتها ، وكأنها تحكي حديثهم المتلعثم وكلامهم المتعثر ، كما تكون طريقة الأداء الصوتية كافية لشحن المفردات بالكثير من المعاني الانفعالية والعاطفية، كأن تُنطق وكأنها تمثل معناها تمثيلاً حقيقيًّا ، ولا يخفى ما للإشارات المصاحبة للكلام في هذا الصدد من أهمية في إبراز المعاني الانفعالية ، وربما كان لظهور حرف الشين وانتشاره في الشطر الثاني خاصة ما يبرز حديث السكارى بما له من خصوصية القوة والتفشي والصفير ، مما يجعله واضحا ، فالشاعر هنا حريص على مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، وهذا ما أداه التعبير .

١مسائل فلسفة الفن المعاصرة صـ ١٣٨ ، وانظر فصلاً قيمًا لريتشاردز بعنوان الإيقاع والوزن في كتابه مبادئ النقد الأدبي صـ ١٨٨ وما بعدها .

٢ المرجع السابق صـ ١٣٩

ويرى بعض اللغويين المحدثين أن " العنصر الأساسي الذي يميز الصوت عن آخر هو قوة استماعه التي تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته وسرعته ". ١

وحرف الشين هنا صوت رخو ذو صفير قليل ، له صفة التفشي إذ تتسع منطقة الهواء فى الفم عند النطق به ، و لا يقتصر هواء النفس فى تسربه إلى الخارج على مخرج الشين ، بل يتوزع فى جنبات الفم و ذلك هو معنى التفشي ، لذلك آثره الأعشى فى التعبير عن اختلاط مخارج الحروف فى نطق السكران وعن سيحان حركات جسمه بعضها فى بعض، إذ يفقد السيطرة على النطق و الحركة.

يقول ابن جني : " إن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ، باب عظيم و نهج متلئب عند عارفيه ، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها ويحتذونها عليها . ٢

إذن فتكرار صوت الشين في بعض الكلمات يعد نوعا من الإلحاح على شيء معين أراده الشاعر واهتم بإبرازه و تقديمه للمتلقي ، وهو تصوير صوت السكران وحركاته. وذلك يمثل لدى المتلقي الغرابة والدهشة و التعجب .

ناهيك عن التشكيل الموسيقي في مجمله فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية للشاعر أو الأديب ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية في بيت الأعشى ، فكانت أقدر على نقل الأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية إلى المتلقي وإحداث لون من الدهشة و المفاجأة والمشاركة .

وهكذا تتجلى قدرة الشاعر على نقل القيم الجمالية للصوت من خلال هذه الموسيقى التعبيرية ، ومن خلال هذا التشكيل اللغوي الذي يستثير خيال المتلقي ، و يستدعى خبراته الانفعالية ، ناهيك عن الإيقاع الداخلي و الخارجي في الأبيات فهو يقوم على أساس وجداني نفسي ؛ لأنه يصدر عن النفس ثم يعود إليها ليحرك أوتارها ، حركة لا تقتصر على

---

١ د/ عبد الرحمن أيوب - أصوات اللغة صـ ١٣٧
٢ الخصائص ١٥٩/٢

النسق الصوتي فحسب ، وإنما أيضًا تأخذ بين جنباتها المعاني وإيحاءاتها ، ليحيا المتلقي بحسه وعقله في ظلال الإبداع وتناغمه . ١

وبعد ، فمن خلال هذا التحليل للبيت في سياقاته المتعددة تبينا الحال والمقام و المناسبة ، والظروف التي أحاطت بالشاعر ، والدوافع التي أدت إلى هذا القول ، ثم رأينا أيضا كيف كان القول - لفظاً و معنى- معبرا أصدق تعبير عن نفسية الشاعر ، فكان مطابقا لمقتضى الحال ، ولا غبار على الشاعر في تعبيره ، فهو على مستوى عال من الفصاحة والبلاغة .

إن تذوق البلاغة يحتاج إلى معرفة بأسرار النفس الإنسانية ، وإلى قدرة على تتبع الحركة الداخلية للطبائع المبدعة .

وهذا يؤكد لنا أن الألفاظ لا تتفاضل في ذاتها ، فليس هناك كلمة شعرية و أخرى غير شعرية ، وإنما تكتسب الكلمة قيمتها و شعريتها من خلال السياق ، ذلك الإطار الذي يشكل معنى اللفظ تشكيلا جديدا ، ويكتسب منه اللفظ إيحاءه الجديد . ٢

و قريب من قول الأعشى السابق قول مسلم بن الوليد (ت٢٠٨هـ) في الخمر يصفها ويصف فعلها في صاحبها :

سُلَّتْ فسُلَّت ثم سُلَّ سَليلُها ... فأتى سَليلُ سَليلِها مسْلولا

فقلت وعاجلها المديرُ ولم تَفِظْ ... فإذا بـه قد صيَّرته قتيلا

الذي عاب عليه النقاد أيضًا كثرة التكرار للفعل « سَلَّ » و مشتقاته ، وليس من الصواب أن ننظر إلى البيت بعيدًا عن سياقاته (السياق اللغوي ، والموقفي ، والسببي ، والداخلي ، والخارجي) ثم نحكم عليه بعدم الفصاحة والبلاغة ، وليس من الصواب أن نتهم شاعرًا كمسلم بن الوليد بهذا العيب المتمثل في هذا التكرار ، الذي قصد الشاعر من ورائه المبالغة في وصف الخمر بالرقة والصفاء ، فعبر بالفعل « سلّ » ومشتقاته ، فجاء هذا التشكيل الموسيقي الذي يعبر عن الحالة النفسية للشاعر ، فهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمامه بها . وقد ساعد الشاعر على هذا التشكيل الصوتي غزارة مفردات اللغة وعنايتها بالاشتقاق ،

---

١ التفسير النفسي للأدب صـ ٦٤
٢ بلاغة العطف في القرآن الكريم صـ ١٤٨

وحرصها على إبراز الفروق بين الألفاظ . والتكرار لهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه .

وشبيه بذلك قول أبي الطيب المتنبي الذي عده ابن سنان من أقبح ما يكون وأشنعه : ١

فقلقلتُ بالهم الذي قلقلَ الحشَا   قلاقــلَ عيــسٍ كلُّهن قلاقــلُ

وممن عاب المتنبي أيضًا في هذا البيت " الصاحب بن عباد" ، قال: ما له قلقل الله أحشاءه ، و ما هذه القافات الباردة ؟

لكن الواحدي دافع عن المتنبي وقال : " ولا يلزمه في هذا عيب ، فقد جرت عادة الشعراء بمثله . قال الثعالبي : قال لي أبو نصر بن المرزبان : ثلاثة من رؤساء الشعراء : شلشل أحدهم ، وسلسل الثاني ، وقلقل الثالث ٢ ، ثم قال لي : فبَلْبِلْ أنت أيضًا ، فقلت : أخشى أن أكون رابع الشعراء ، أعني قول من قال : ***الشعراء- فاعلمن - أربعة*٣**، قال ثم قلت بعد حين من الدهر:

وإذا البلابل أفصحت بلغاتها   فانفِ البلابل باحتساء بلابل

قال الثعالبي : و في هذا ما يبطل إنكار ابن عباد على أبي الطيب". ٤

و تستطيع أن ترى الحركة الخفيفة و تسمعها في تلك القافات واللامات وتتابع مقطع القاف واللام ، ناهيك عن الجناس الذي يصور هذه الحركة السريعة المتتابعة ، " وكأنه جزء من الهندسة العاطفية للأبيات يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا من نوع ما " . ٥

---

١ سر الفصاحة صـ ١٠٤ - شرح ديوان المتنبي ٢٩٢/٣ - ٢٩٥

٢ يقصد بـ أحدهم ، الأعشى في قوله : **وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني   شاو مشل شلول شلشل شول**

ويقصد بالثاني، صريع الغواني في قوله : **سلت فسلت ثم سل سليلها   فأتى سليل سليلها مسلولا**

و يقصد بالثالث ، المتنبي في بيته السابق .

٣ الموشح صـ ٤٤٥ ، وشرح ديوان المتنبي ٢٩٤/٣

٤ شرح ديوان المتنبي ٢٩٤/٣

٥ قضايا الشعر المعاصر صـ ٢٤٣

ومن وجهة نظر النقد الحديث أن وسائل اللغة و طرقها في التعبير وما تتسم به من مرونة و تطور و اتساع و عدول عن القاعدة أو انحراف عن الأصل و غير ذلك من إجراءات أسلوبية لها دورها في تحريك ذهن المتلقي و إثارة انتباهه فيحاول من ناحيته البحث عن الأسباب التي أدت بالمبدع أن يمارس هذه الإجراءات ، وهذا في حد ذاته لون من المشاركة الفعلية و الوجدانية من جانب المتلقي للوقوف على الغاية التي يتطاول إليها الشاعر، إذ ليس من المعقول القول بأن الشاعر عابث في ممارسة هذه الإجراءات الصياغية ، و غير معقول على مستوى الدرس الأسلوبي ،لأن كل ما يقدمه المبدع من صياغة مقصود منها الإفادة ١ وكل أداة مهما صغرت فإنها تؤدي في سياقها مهمة لا يمكن تهميشها بحال من الأحوال . " إن الأثر الأدبي إذا كان ممتازًا فإنه يفاجئ القارئ بما يخرج عن مألوفه فتكون الحاجة إلى الجهد في فهمه مناظرة لما فيه من أصالة " . ٢ بدليل أن ظلت هذه النصوص حية ، ومثار نقاش بين البلاغيين والنقاد منذ قيلت إلى وقتنا هذا .

٢) ضعف التأليف :

وطبيعة المستوى التركيبي الاتصال، وهو ما أطلق عليه القدماء كلمة (التأليف) ، ومن هنا كان من شروط فصاحة التركيب (الخلوص من ضعف التأليف) ، وقد أشار سيبويه إلي أن " مدار الكلام علي تأليف العبارة ، وما يتعاوره من استقامة أو إحالة ، ومن صدق أو كذب ، ومن حسن أو قبح ". ٣

والملاحظ أن العربية تتميز بقواعد ترتيبية لابد من توفرها في التراكيب ، فهناك رتب محفوظة وأخرى غير محفوظة ، فغالبًا ما تكون مهمة البلاغة محصورة في تجاوز هذه الرتب ، وتحريك الدوال من أماكنها الأصلية إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل ، وهذا ما يسمى بالعدول أو الانحراف أو الانزياح أو تجاوز الأصل ، وهو وسيلة أداء فنية يلجأ إليها المبدع لتحقيق أهدافٍ مقصودةٍ ، منها تحريك ذهن المخاطب ومفاجأته بغير المتوقع ، ومنها إحاطة الدلالة بنوع من المعاناة التي تؤسس ناتجًا إضافيًا لدى القارئ .

---

١ الانزياح صـ ١٨٨

٢ عياد . دائرة الإبداع صـ ٤٥

٣ انظر تفصيل ذلك في " الكتاب " ١/٢٥، ٢٦

وانطلاقا من دائرة المعنى النحوي المحدود « المعنى في درجة الصفر » ، حاول بعض البلاغيين الإفادة من الإمكانات التركيبية في اللغة برصد الخواص الشكلية التي تصيب الجملة ، ووصفها بدقة ، ثم الخروج من ذلك بما يصيب الصياغة والدلالة من تغير أو انحراف ، ومن تعميم أو تخصيص ، ومن وضوح أو تعقيد ، وكان ذلك وسيلة فعالة للاتصال بالأغراض التي تفاد من التراكيب الجزئية والكلية ، وأصبحت الخبرة بالخواص الصياغية : هي خبرة بالدلالة على صعيد واحد .

وعملية التأليف ترتبط بأجناس الكلام ، ويرى أبو هلال أن ضعف التأليف يؤدي إلى رداءة الكلام والتعمية ، وإن كان المعنى ساميًا ، "وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها ، وتمكن في أماكنها ، ولا يستخدم فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة ، إلا بحيث لا يفسد الكلام ولا يعمى المعنى ، وبحيث تضم كل لفظة إلى شكلها ، وتضاف إلى لِفقها . [1]

ويبدو أن مفهوم التأليف هنا قريب من مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، ذلك أن اللفظة لا تتميز بحسن ذاتي ، وإنما يتحقق لها نشاطها من خلال التركيب ، ومن هنا يرفض أن يكون النظم نظم الألفاظ ، لأنه ليس للفظ من حيث هو لفظ مفرد مزية ، وإنما تكون المزية حين تتدخل معاني النحو وأحكامه . [2] حيث تتغير دلالة اللفظ بحسب موقعه في الكلام .

فليس الناتج الدلالي في قولنا : " زيد منطلق " كالناتج الدلالي في قولنا: " زيد ينطلق " أو " زيد هو المنطلق " . وليس الناتج الدلالي في قولنا:" إن جاءك زيد فأكرمه " كالناتج الدلالي في قولنا : " إذا جاءك زيد فأكرمه " . ففعل الشرط في الأولى يترجّح أن يكون أو لا يكون ، وفعل الشرط في الثانية فيما علم أنه كائن .

وعندما يقول النابغة : * فإنك كالليل الذي هو مدركي * نجد أن "الكاف" في "كالليل" توجه الحركة الدلالية في البيت كله ، بل إنها تنقله من إطار دلالي إلى آخر ، تنقله من الهجاء إلى المديح الممزوج بالاستعطاف . [3]

---

١ الصناعتين صـ ١٥٤
٢ دلائل الإعجاز صـ ٣٦١
٣ البلاغة العربية صـ ٤٠ (بتصرف)

ويقصد البلاغيون بعدم ضعف التأليف أن يجري الأسلوب على مبادئ اللغة وقواعدها ، وأن تُرَتّبَ الألفاظ ترتيبًا يؤدي إلى وضوح المعنى وعدم خفائه ، وأن تُرَاعَى الرتبة في التقديم والتأخير ، وأن يراعى الحذف والتكرار والإضمار والإظهار ؛ لأن المتكلم إذا خالف في هذه الأمور ينشأ ضعف التأليف ، ومن ثَمَّ التعقيد والاضطراب الذي يخرج الكلام من دائرة الفصاحة.

ويستشهد البلاغيون على **ضعف التأليف** بقول الشاعر :

جزى بنوه أبا الغيلان عن كبرٍ   وحسن فعلٍ كما يجزى سِـنِمَّارُ [1]

لأن الضمير في بنوه يعود على المفعول وهو "أبا الغيلان" ، ورتبة المفعول متأخرة عن رتبة الفاعل ، وقد تأخر المفعول أيضا في اللفظ ، وهكذا نرى أن الضمير هنا قد عاد على متأخر في اللفظ والرتبة ، وهذا غير جائز . أما عود الضمير على متأخر في الرتبة ولكنه متقدم في اللفظ فهو فصيح مقبول ، ومنه قوله تعالى : ﴿ وَإِذِ ٱبْتَلَىٰٓ إِبْرَٰهِـۧمَ رَبُّهُۥ بِكَلِمَـٰتٍ فَأَتَمَّهُنَّ ﴾(البقرة١٢٤) فقد عاد الضمير في "رَبُّهُ" وهو الفاعل على "إِبْرَاهِيمَ" وهو المفعول ، وقد سَوَّغ ذلك تقدم المفعول به في اللفظ كما هو واضح .

وليس ما سبق موضع اتفاق بين اللغويين فهناك من يجيز عود الضمير على متأخر في اللفظ والرتبة ، مستدلين بالبيت السابق وبأبيات أخرى ، والمعنى الذي قصده الشاعر مفهوم رغم تقدم الضمير في " بنوه " وعوده على " أبا الغيلان " المتأخر في اللفظ والرتبة ، الذي عده بعض اللغويين ضعفًا ، وما دام المراد مفهومًا ومفصحًا عن مراد الشاعر فلا يصح أن نتهمه بعدم الفصاحة . يقول الجاحظ : " والعرب تتوسع في كلامها ، وبأي شيء تفاهم الناس فهو بيان ، إلا أن بعضه أحسن من بعض" . [2]

---

[1] قائله : سُليط بن سعد – وانظر : قصة المثل والشاهد فيه ، (الشنقيطي . الدرر اللوامع ٤٥/١) ، وشروح التلخيص ١/ ٩٧ ، ٩٨

[2] الحيوان ٢٨٧/٥ ، والبيان والتبيين ٧٦/١

ومما شاع في كتب البلاغة القديمة والحديثة - شاهدًا على ضعف التأليف - قول الفرزدق المشهور فى المدح :

وما مثله فى الناسِ إلا مُمَلَّكًا ــــــ أبــو أمــهِ حيٌّ أبــوهُ يقــاربهُ

يروي ابن رشيق عن الرماني أن أسباب الإشكال فى هذا البيت ثلاثة : التغيير عن الأغلب ، وسلوك الطريق الأبعد ، وإيقاع المشترك . "فالتغير عن الأغلب ، سوء الترتيب ؛ لأن التقدير (ما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه) [1] ، وأما سلوك الطريق الأبعد ، فقوله : "أبو أمه أبوه" وكان يجزئه أن يقول : (خاله) ، وأما المشترك ، فقوله : "حي يقاربه" ، لأنها لفظة تشترك فيها القبيلة والحي " . [2]

وقد ساق عبد القاهر الجرجاني هذا البيت شاهدا على سوء النظم ، إذ أن الفرزدق لم يرتب الألفاظ فى الذكر على موجب ترتيب المعاني فى الفكر ، فكدّ وكدَّر ، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدم ويؤخر ، ثم أسرف فى إبطال النظام وإبعاد المرام [3] ... " وما كان من الكلام معقدًا موضوعًا على التأويلات المتكلفة فليس ذلك بكثرة وزيادة في الإعراب ، بل هو بأن يكون نقصًا له ونقضًا أولى ، لأن الإعراب هو أن يُعرب المتكلم عما في نفسه ويُبَيِّنه ويوضح الغرض ويكشف اللبس ، والواضع كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير زائل عن الإعراب ، زائغ عن الصواب" . [4]

وفي حديث ابن الأثير عن المعاظلة ذكر أن الفرزدق استعمل من التعاظل كثيرًا كأنه كان يقصد ذلك ويتعمده ، لأن مثله لا يجيء إلا متكلفًا مقصودًا ... واعلم أن هذا الضرب من الكلام هو ضد الفصاحة ؛ لأن الفصاحة هي الظهور والبيان ، وهذا عارٍ عن هذا الوصف . [5]

وكان على الشاعر حتى يكون واضحًا في الدلالة على المعنى الذاتي الذي يريد نقله ، أن يرتب ألفاظه حسب ترتبها الذهني فيقول : " وما مثله في الناس حي يقاربه ، إلا مملوكًا أبو أمه أبوه ، وأن المتلقي ليشعر أن

---

[1] يريد المملك هشام بن عبد الملك ، والممدوح هو إبراهيم بن هشام خال هشام بن عبد الملك وكان يجزئه أن يقول : " خاله " ــ (العمدة ٢٦٧/٢)

[2] العمدة ٢٦٦/٢، ٢٦٧

[3] أسرار البلاغة صـ ٢٠ ، ٢١ - دلائل الإعجاز صـ ٨٣

[4] أسرار البلاغة صـ ٦٦ ، ٦٧

[5] المثل السائر ٢٢٢/٢ ، ٢٢٣

الشاعر قد تكلف التعقيد تكلفا خالف به سجية نفسه وطبيعتها في الاسترسال، لم يعرض له شيء من هذا التعقيد " ١ ويرى البلاغيون أن مخالفة النفس سجينتها المتسببة عن مخالفة ترتب ألفاظ البيت لترتبها المعنوي في الذهن هي التي أبهمت الكلام وفوتت على المبدع والمتلقي معًا الغرض المقصود من التجربة الشعورية ، وأكدوا على أن المقصود من البيان العربي إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى ، فإذا لم يتحقق ذلك لا يتحقق غرض الكلام ويفشل في أداء دوره " . ٢

ذكر البهاء السبكي أثناء تعليقه على هذا البيت بما نصه : " ذلك الضعف ربما كان في النثر دون الشعر ، لأن ضرورة الشعر كما تجيز ما ليس بجائز ، فقد تقوّي ما هو ضعيف ، فعلى البياني أن يعتبر ذلك ، فربما كان الشيء فصيحًا ، في الشعر غير فصيح في النثر " . ٣

يتضح من قول السبكي السابق أن ما يباح للشاعر من ضرورات في تجاوز قوانين اللغة لا يباح للناثر ، وهذا ما ينادي به ويدعو إليه معظم اللغويين القدماء و المحدثين . ويؤيد ذلك نظرة الأسلوبيين .

ولكن التحليل الأسلوبي لبيت الفرزدق ، وفيه التقديم والتأخير ووضع الكلام في غير موضعه ، يتضمن البحث عن العلل النفسية التي نشط عنها التعبير . ولعل من هذه العلل ما يراه بعض البلاغيين المعاصرين أن الفرزدق وهو شاعر فحل يعرف طبائع اللغة وعوائد التراكيب ، إنما فعل ذلك تهكمًا بالمدح والممدوح ، وولاء الفرزدق للعلويين وعداؤه لبني أمية - والممدوح منهم - يغري بهذا الظن . ٤ وهو رأي له وجاهته .

ويرى بعض اللغويين المعاصرين أن الذي ألجأ الفرزدقَ إلى بعض التعقيد في شعره هو حرصه على موسيقاه في الوزن والقافية حرصًا ينحرف به أحيانًا إلى نظام غير مألوف في النثر ، وكذلك رغبته في التحلل من كل القيود ، ونزوعه إلى الحرية - ككل فنان - نزوعًا يجعله في بعض الأحيان لا يعبأ بنظام الكلمات ، ولاسيما حين تسيطر عليه العاطفة ، ويملك المعنى عليه مشاعره ، وهكذا شأن كثير من الشعراء المجيدين ، تراهم

---

١ ابن الأثير ٢٢٢/٢ ، وانظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة صـ ١١٤

٢ الآمدي صـ ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، المرزباني صـ ٩٦ ، ٩٧ ، وابن رشيق صـ ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، وابن سنان الخفاجي صـ ١٠١ ، وابن الأثير ٢٢٩/٢

٣ عروس الأفراح ٩٩/١ – وانظر من أسرار اللغة صـ ٣٧٧

٤ خصائص التراكيب ص ٣٧

يحمّلون القليل من الألفاظ الكثير من المعاني بطريقةٍ قد تُلجئهم إلى الإيجاز والحذف والتقديم والتأخير والتخلص من كل فضلات الكلام . ١

ويُغلّب الظنَّ أحدُ النقاد المحدثين ٢ أن الفرزدق كان يقصد إلى مثل ذلك قصدًا ، لأنه كان دائم الخلاف مع النحاة ، يتحداهم ويخطئونه ، فليس ببعيد أن يكون الفرزدق واعيا بما يصنع ، قاصدا إليه ، طلبا لإثارة الجدل حوله ... أو لعله كان يريد أن يثبت للنحاة أنه على علم بمواقع الكلام ، قادر على التصرف فيه ، مزهوا بعبارته المشهورة " علينا أن نقول وعليكم أن تحتجوا " . ٣ وأجدني أميل إلى هذا الرأي لكثرة ما ورد من مثل ذلك في شعره .

والدليل على ذلك ما روي أن الفرزدق حين مدح يزيد بن عبد الملك بالشعر الذي منه قوله :

مستقبلين شمال الشام تضربنا   بحاصبٍ كنديفِ القطنِ منثورِ

على عمائمنا يرقى وأرحلنا   على زواحفَ تُزْجي مخُّها ريرِ

قال ابن أبي إسحاق : " أسأت ، إنما هي " ريرُ " ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع " . ٤ فيروى أنه لما بلغ الفرزدق اعتراض ابن أبي إسحاق عليه ، قال : " أما وجد هذا ... لبيتيَّ مخرجًا في العربية ، أما إني لو أشاء لقلت : **على زواحفَ نزْجيها محاسير** ، ولكني لا أقوله " . ٥

وكلام الفرزدق يشرح أشياء أساسية في طبيعة الظاهرة الشعرية ، فإن التعارض بين التعبير الشعري والنحو لم يكن مرجعه ضعف الشاعر ، ولا قصور لغته ، بل إن هذا التعارض أساسه الإرادة الشعرية نفسها ، وهذا ظاهر في قول الفرزدق : " لو أشاء لقلت كذا، ولكني لا أقوله " .

وتفسير ذلك أن النحو لا ينهض بالوفاء بالمطالب التي يريد أن يبلغها الشعر ، فتمسك الفرزدق بشعره ، بل ونضاله من أجله ، إنما تتصل

---

١ من أسرار اللغة صـ ٣٤٨ (بتصرف) ، وراجع : أحاديث في تاريخ البلاغة صـ ١٥١ ، وما بعدها حيث أورد المؤلف مناقشة طويلة لبعض النقاد واللغويين حول هذا البيت .
٢ هو الدكتور عبد الواحد علام – انظر قضايا ومواقف في التراث البلاغي صـ ٤٦
٣ الشعر والشعراء ٨٩/١ ، ٩٠ ، والضرورة الشعرية في النحو العربي صـ ٤٢٤ ، وانظر ترجمة الفرزدق الشعر والشعراء ٤٦٢/١ وما بعدها
٤ طبقات ابن سلام صـ ١٧
٥ خزانة الأدب ١١٦/١

أسبابه بقضية الشعر باعتباره تعبيرًا عن روح الشاعر ، فكأنما يتمسك بما يجده أوفق به ، وأوفى بالتعبير عن مطالبه الروحية ... وعلى هذا يمكن القول بأن موقف الفرزدق إنما هو موقف من يذود عن اللغة والشعر كائنًا أجنبيًا يريد أن يمتد إليها بالغزو . ١ " وذلك في الجهاد الفني فوزٌ غير قليل" . ٢

ومن يتصفح ديوان الفرزدق يجد من أمثال هذه الصياغة كثيرًا ، ولعل الفرزدق قصد إلى ذلك ، فكان يتعمد نسج شعره على منوال بحر الطويل ، فجاء غالب شعره على هذا البحر ، والقليل منه على بحر البسيط والوافر والكامل . ومعنى هذا أنه كان يميل إلى البحور الممتدة ، لتعطي له مساحة أوسع ليفرغ فيها ما جاش في صدره ، وأجاله في فكره ، واعتمل في نفسه ، وتنادت به عواطفه ، وربما كان طول البحر عاملاً مساعدًا على استيعاب تراكيب أطول ، أتاحت له التقديم والتأخير والحذف والإضمار ، مما أدى إلى تعقيد الصياغة أحيانًا ، ولكن اعتاد الشاعر أن يتجاوز الأعراف اللغوية ويكسر القاعدة ويتعمد صياغةً خاصةً تخدم الغرض الذي يسعى إليه ولا لوم عليه في ذلك .

وللدكتور مندور في هذا الصدد قول : " يباح الخروج على القواعد لكبار الشعراء الذين لا يعدلون عنها إلا عن قصد وبينة ، وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج على اللغة بهم ، ولا يحتج باللغة عليهم ما دامت اللغة كائنا حيا تتطور وعقلية من يتكلمونها " . ٣

ويؤيد ما ذهب إليه ما تميز به بعض كتاب الغرب بما فى أسلوبهم من نتوء لا يعدو أن يكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب. وهذا النفر تطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم « كسر البناء » وهو ما يعرف بتجاوز القاعدة ، أو الانحراف عن الأصل ، أو الانزياح .

ومن النقاد وبخاصة فى الغرب من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له .

---

١ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية صـ ٧٨
٢ دفاع عن البلاغة صـ ٨٣
٣ في الأدب والنقد صـ ٢٤

وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل فى ذاته وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المألوف كما تصيبهم نفس النزوة أحيانا فى مجال الفكر فلا يأتون بالفكرة التي يوجبها السياق بل يصدمون القارئ بما لم يتوقع فتصحو أعصابه . [1]

بقيت ظاهرة أخرى يجب أن نشير إليها ونحن في هذا الصدد وهي ظاهرة **طرح العلامة الإعرابية** ، وهل يعد هذا بما يخل بالفصاحة أم لا ؟

ويجيبنا **السبكي** بأن طرح العلامة الإعرابية لا يؤثر في فصاحة الكلمة " لأن الحركة الإعرابية زائدة على وضع الكلمة ، تحدث عند التركيب" [2] ، والسبكي في هذا يتفق مع ما يراه اللغويون المحدثون من أن حركة الإعراب إحدى القرائن التي تعمل على أمن اللبس ، فإذا كانت هناك قرائن أخرى يمكن بها أمن اللبس عند طرح الحركة الإعرابية ، فلا حاجة إلى التمسك بها ، وهذه الظاهرة نجدها في شعر الفحول من أمثال امرئ القيس ولبيد وعنترة وغيرهم ، وقد أجاز ذلك اللغويون القدماء فيقول أبو سعيد السيرافي : " والقول عندي ما قاله سيبويه في جواز تسكين حركة الإعراب للضرورة " . [3]

٣) *التعقيد المعنوي :*

ثم يأتي الشرط الأخير من شروط فصاحة المركبات ، وهو الخاص بالخلوص من (التعقيد المعنوي) ، والمقصود بذلك انغلاق المعنى بحيث يصعب على المتلقي الوصول إليه ، ويكون النظم معقدا تعقيدًا معنويًا بعيدًا عن رسوم التلاؤم مع مقتضى الحال إذا غمض معناه ، لا بسبب لطفه وخفائه، ولكن بسبب عيب واقع في انتقال الفكر من المعنى الأول (اللغوي) غير المراد إلى المعنى الثاني في بابي (المجاز والكناية) وهو المراد ، ومرد هذا الغموض إلى اشتمال النظم على لوازم بعيدة عن الفهم في العرف البلاغي ، ويأباها الذوق السليم بسبب عدم وجود قرينة تحدد المعنى المراد من النظم ، لذا نبه البلاغيون على ملاءمة الألفاظ للمعاني بحيث

---

١ الفصاحة مفهومها ، وبم تتحقق صـ ٢٩

٢ عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص) ٨٩/١

٣ الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية صـ ٤١٠ ، وانظر ما يحتمل الشعر من الضرورة صـ ١٣٨ وما بعدها والكتاب ٢٩٧/٢ ، وخزانة الأدب للبغدادي ٥٣٠/٣

تكون معبرة عن المعنى الذاتي المراد نقله وعلى البليغ أن تكون " ألفاظه قوالب لمعانيه"[١]، ومن الشواهد التي خافت ذلك قول العباس بن الأحنف:

سَأَطْلُبُ بُعْدَ الدَّارِ عَنْكُمْ لِتَقْرُبُوا ... وتَسْكُبُ عَيْناي الدُّمُوعَ لِتَجْمُدَا

يقول عبد القاهر : " فالتمس أن يدل على ما يوجبه دوام التلاقي من السرور بقوله « لتجمدا » وظن أن الجمود يبلغ له في إفادة المسرة والسلامة من الحزن ما بلغ سكب الدمع في الدلالة على الكآبة والوقوع في الحزن ، ونظر إلى أن الجمود خلو العين من البكاء ، وانتفاء الدموع عنها ، وأنه إذا قال « لتجمدا » ، فكأنه قال « أحزن اليوم لئلا أحزن غدا ، وتبكي عيناي جُهْدهما لئلا تبكيا أبدًا » وغلط فيما ظن . وذلك أن الجمود هو أن لا تبكي العين مع أن الحال حال بكاء، ومع أن العين يراد منها أن تبكي ، ويستراب في أن لا تبكي " . [٢]

فالعباس بن الأحنف ، قال : " وتسكب عيناي الدموع " وجعل هذا التعبير كناية عن حزنه وآلامه الناجمين عن طلبه بعد الدار عن أحبابه ليقربوا منه في المستقبل ، وهذا شيء حسن لا شيء فيه.

ثم أراد أن يسوق كناية أخرى عن الأفراح والمسرات بعد التلاقي ، فكنى عنهما ، بجمود عينه ، وتلك كناية غير مألوفة وخارجة عن العرف ، حيث لا يكنى عن السرور بجمود العين وإنما يكنى بجمود العين عن بخلها بالدمع ساعة الحزن لا ساعة السرور .

وجملة الأمر كما يقول عبد القاهر " أنا لا نعلم أحدا جعل جمود العين دليل سرور ، وإمارة غبطة ، وكناية عن أن الحال حال فرح " . [٣]

غير أن هناك من البلاغيين من يرى في البيت معنى آخر غير المعنى الذي أخذ البلاغيون يعيبون البيت على أساسه ، ومن هؤلاء المبرِّد الذي يقول : "هذا رجل فقير يبعد عن أهله ويسافر ليحصل ما يوجب لهم القرب وتسكب عيناه الدموع في بعده عنهم لتجمد عند وصوله لهم " . [٤]

---

١ العمدة ١٢٧/١
٢ ديوان العباس بن الأحنف صـ ١٠٦ ، وانظر دلائل الإعجاز صـ ٢٦٨ - ٢٧١
٣ دلائل الإعجاز صـ ٢٧١
٤ شروح التلخيص ١١١/١ ، ١١٢

وهذا التفسير يبتعد بالبيت عن التعقيد المعنوي ولعله يتفق مع ما يراه بعض النقاد المحدثين من أن المقصود بالجمود هنا هو استنفاد الشاعر لكل الآلام الممكنة وهو معنى متميز من السرور ولا يختلط به .[1]

وأرى أن " **تسكب** " عطفا على " **أطلب** " بدون السين أفضل وأنسب ؛ لأن البكاء شعور المحبين وسمة العاشقين المدلهين ، فالتسويف فيه لا يناسب حالهم ، هذا إذا راعينا أن النظرة النقدية الحديثة تعطي جانبًا من الأهمية للحالة النفسية للشاعر والتي تكون سببًا – غالبًا –في الخروج عن الاستعمال المألوف للغة ، وما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي ، ولا سيما " أننا هنا أمام فعل ذاتي ينطوي على دفع أفكار ، ومصارعة عواطف "[2] مما يجعل للشاعر عذره في هذه المغالبة لمعيارية اللغة ؛ "لأن مغالبة القوة التي يصطنعها اطراد العادة اللغوية لا يمكن تفسيره إلا بالتسليم بأن قوة مناهضة بعثت على النشاط الجديد الذي به خالف التعبير ما استقر عليه الاستعمال ، إذ اطراد الاستعمال اللغوي من شأنه أن يصبح قوة تتسلط على كل تعبير ناهض " .[3]

يفهم من ذلك أنه إذا كان هناك بعض الألفاظ لا تتلاءم مع مقصد الشاعر ، ففي مقابل هذا نجد بعض الألفاظ قد تكون أكثر ملاءمة من غيرها وأكثر قدرة للتعبير عن المعنى الذي يقصده الشاعر ، بحيث لو أبدلناها بلفظ قريب منها في الدلالة يفقد النص قيمته الجمالية مما يؤثر – بالتالي – في إنجاح نقل التجربة الشعورية ، يلحظ ذلك المتلقي الواعي المتذوق لجيد الشعر ومن شواهد ذلك قول أبي نواس :

وهـــو بالمـــال جـــواد   وهـــو بالعرض شحـــيح

فلفظة " **شحيح** " الواردة في بيت أبي نواس ، تقارب في دلالتها اللغوية لفظة " بخيل " بيد أنها أكثر منها مناسبة وملاءمة ، وتعبيرًا عن المراد نقله منها في هذا البيت . بحيث أن استبدال لفظة " بخيل " بها يجعل النص غير معبر بدقة عن المعنى ، وقاصرًا على أداء دوره في نقل التجربة نقلاً ينسجم مع مشاعرها وأحاسيسها ، وذلك – كما يقول الفخر الرازي – إننا نجد : " للفظة « الشحيح » قبولاً في النفس بحيث لو قال وهو بالعرض بخيل ، لم يكن كذلك، لأن الموضع موضع مبالغة ، من حيث كان

---

1 نظرية المعنى في النقد العربي صـ ٥٣
2 نظرية المعنى في النقد العربي صـ ٦٥
3 الضرورة الشعرية صـ ٩٧

الغرض من البخل بالعرض صيانته ، فلما جعله شديد البخل به ، كان قد جعله شديد الصون له " . ١

والذي لا شك فيه أن دقة المبدع في استخدام ألفاظه داخل التركيب قد ارتبط بموضوع **الفصاحة** أو **الإبانة والوضوح** ، وهي سمة لقيت اهتماما كبيرا من معظم الدارسين ، وكانت **خاصية الإبانة والوضوح** وسيلة نقدية لإصدار الأحكام في ضوء خبراتهم الثقافية التي استمدت معالمها من العرف أحيانا ، والحس اللغوي أحيانا أخري ، ثم فساد التصرف أحيانا ثالثة ، ويبدو أن المجال الإبداعي آنذاك ، قد وفر مجالا خصبا يرتاده النقاد تطبيقيا ، متابعين ظواهر التعبير وصلتها بإنتاج المعنى عموماً ، والشعري على وجه الخصوص . ٢

وإذا كان البلاغيون والنقاد القدامى يميلون إلى الإبانة والوضوح "فلم يكن الوضوح عندهم بمعنى الابتذال ، وإنما بمعنى القدرة علة التعبير والإبانة ، وحسن الترتيب والتنسيق ، أي أن الوضوح كان قيمة جمالية تؤكد خلو الكلام من التقعّر والمعاظلة والتعقيد " . ٣

يقول أبو هلال " وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا ، لا ينغلق معناه، ولا يُستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدودًا مستكرهًا " ٤ أو هو الذي "تعرفه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في محاوراتها " . ٥

ويقابل خاصية الإبانة والوضوح خاصية **الغموض** ، والغموض في الشعر خاصة قضية شغلت كثيرًا من النقاد قديمًا وحديثا لأن الغموض في الشعر فعل يتحقق من قوة الأسلوب ، الذي يحقق التأثير والمتعة بقوة الإدراك ، لذلك يقول أبو اسحق الصابي – في سياق تفريقه بين الشعر والنثر – : " إن أفخر الترسل ما وضح معناه فأعطاك غرضه فى أول وهلة من سماعه ، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه ". ٦

---

1 نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز صـ ١١١

2 البلاغة العربية صـ ٦٩ ، وانظر في ذلك : العمدة ١٣٤/١ ، ٢٠٠ ، ٢٦٦/٢ ، ٢٩٢ ، والموشح صـ ١٢٧ ، ١٣٩ ، ٣١٠ ، ٣١١

3 فلسفة الجمال في البلاغة صـ ٣٧٨

4 كتاب الصناعتين صـ ٧٣

5 كتاب الصناعتين صـ ٧٠ ، ٧١

6 رسالة فى الفرق بين الشاعر والمترسل ، ص ٥٩٤ .

وارتباط الوضوح والغموض بالنثر والشعر هو إرتباط وظيفي ، فلما كانت وظيفة النثر توصيلية نفعية لزم أن يكون واضحا ، ولما كانت وظيفة الشعر الإمتاع ، لم يعتمد على تلك الوظيفة التوصيلية ، بل نظر إلى ما يؤديه الغموض من دفع المتلقي إلى أن يواجه التحدى الماثل في كشف الحجاب عما دق فى النص واستتر . وفى مثل هذا الكشف تحصل المتعة ، يؤكد هذا - أي أثر الغموض في الشعر- ما قال كشاجم (ت ٣٦٠هـ) فى كلام له على المثل العجيب والبيت النادر وأثره في النفس أنه " كلما دَقَّ معناه ولطُفَ ، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه ، وإجالة الذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه أكثر التذاذا ، وأشد استمتاعا مما تفهمه فى أول وهلة ، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة " . ١

والإمام عبد القاهر له موقف من مسألة الغموض الفني فهو يعني به الغموض الذي يتسم بالخفاء الشفيف ، والذي يُحتاج في فهمه إلى فضل روية وتأمل ، مما يدفع المتلقي برغبة متزايدة إلى متابعة النص الأدبي ومعايشته واستنطاقه ، والتفاعل معه لكشف ما استتر فيه من معنى وإبراز ما استكن فيه من دلالات ، وذلك - بلا شك - يرفع من مقدار اللذة وسرور النّفس ، لذلك يقول: " ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه في النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف " . ٢

وهذا يتفق مع ما يدعو إليه النقد الحديث من أن الشعر الجيد هو ذلك الشعر الذي يعتمد على الإيحاء بالأحاسيس والمشاعر والأفكار دون تصريح أو تحديد ومن ثَمَّ يلجأ الشاعر إلى كثير من الوسائل الفنية التي تحقق له ذلك مثل الصورة والرمز أو الاقتصاد في الصياغة بشكل لافت فالبعد عن المباشرة والوضوح مطلب ينبغي أن تحققه القصيدة الجيدة ... وما ذاك إلا لأن القصيدة "تختلف عن المناقشة المنطقية في أنها ليست خلاصة للأجزاء المفردة التي تتكون منها ، ولكنها تنسيق للعلاقات الحية بين العبارات والصور يقوم به الشاعر ليجعلها جميعًا تثير أو تسند أو تنسخ بعضها لبعض" . ٣

ويؤيد ذلك ما ذهب إليه كولردج من أن " القصيدة ذات القوة الأصلية التي تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهري ، ليست هي القصيدة التي منحتنا

---

١ أدب النديم ، المطبعة الأميرية بولاق ١٢٩٨ هـ ، صـ ٢٠ .
٢ أسرار البلاغة صـ ١٢٦
٣ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه صـ ٦٤

قراءتُها أكبرَ مقدار من اللذة ، وإنما هي القصيدة التي تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها " . ١

ويتفق عبد القاهر مع هؤلاء في أن المبدع الذي ينشئ كلامًا غامضًا مدهشًا يحفظ لنتاجه حياة أطول على مر العصور ؛ لأن الجميل يتنزل من عليائه إلى الابتذال بالذيوع والانتشار ، واختلاف الأزمنة والأمكنة ، وبالوقوف عليه ، وبسبر أغواره.٢

ويؤكد ابن الأثير على أهمية الغموض في الشعر حين يفسر المراد بـ «أودية الشعراء» في «آية الشعراء ٢٢٥» بأنها المعاني الشعرية التي يقصدونها، وإنما خصّ الأودية دون غيرها ؛ لأن معاني الشعر تُستخرَج بالفكرة والرويّة ، والفكرة والروية فيهما خفاء وغموض فكان استعارة الأودية لها أشبه وأليق . ٣ كما يشيد ابن الأثير بقيمة المعاني الغامضة باعتبارها مجالاً يمكن أن يختص به شاعر دون شاعر . ٤

والشعر عندهم مبرقع خفي الدلالة : " في كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف ، وعلى القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف " . ٥ أو بمعنى آخر أن يشبع الدلالة بملء فراغات النص أو أن يقول ما سكت عنه الشاعر ؛ لأن المتلقي الواعي قد يصل في النص إلى أشياء لم تكن للشاعر على بال .

ومما تجدر ملاحظته ألا يتناهى الغموض في خفائه إلى أقصى الغايات بحيث يصير تعقيدًا مذمومًا ؛ لوعورة التركيب وسوء التأليف ، فذلك تخليط يستهلك المعاني ويشوش الفكر ولا يأتي بطائل .

وخلاصة القول في أمر الفصاحة أنها تتحقق بدقة الدلالة وصحة المعنى وسلامة التركيب ، وإن ما أداره البلاغيون حول مصطلح الفصاحة والبلاغة لم يفقد صلاحيته للحلول في واقعنا الإبداعي بكل مستوياته .

---

١ كولردج صـ ١٧٠

٢ أسرار البلاغة – انظر : المواضع صـ ٤٢ ، ١٨٨ ، ١٩٠

٣ المثل السائر ٩٦/٢

٤ الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكِندية من المعاني الطائية صـ ٨

٥ صـ ١٢٨ من Brémond, Heri. Poésie Pure ، والقول منسوب لألفرد دو موسيه

المبحث الثاني: البلاغة

البلاغة : الوصول والانتهاء ، يقال : بلغ الشيء يبلغ بلوغًا وبلاغًا : وصل وانتهى . والبلاغة : الفصاحة ، ورجل بليغ : حسن الكلام فصيحه ، يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه . وقد بلغ بلاغة : صار بليغًا ١.

إذن تتبلور المعاني اللغوية للبلاغة في البلوغ والإبلاغ بمعنى بلوغ الصنعة الكلامية درجة النضج والجودة والحسن التام ، بتخيُّر الفصيح من الألفاظ وبالاجتهاد في تهذيب الكلام من أجل تحقيق التواصل مع المتلقي والنفاذ إلى قلبه ، بل الانتهاء إليه ، بعد إمعان النظر في الكلم وإدراك ما فيه من محاسن .

وهي في اصطلاح البلاغيين تختلف باختلاف موصوفها ، وموصوفها إما الكلام ، وإما المتكلم ، يقال : هذا كلام بليغ ، وهذا متكلم بليغ ، ولا توصف بها الكلمة ، فلا يقال : كلمة بليغة ، لأن الكلمة المفردة لا تكون معنى كاملاً يمكن تبليغه ، فلا توصف بالبلاغة . ٢ وإنما يقال : كلمة بليغة ، إذا أريد بالكلمة القصيدة أو الخطبة ، ويصح أن نطلق الكلمة على القصيدة فنقول: كلمة الحويدرة ، أو كلمة البحتري .

وقد استحسن الجاحظ (ت٢٥٥هـ) قول بعضهم في تحديد مفهوم البلاغة: " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك " . ٣

ونلحظ اشتمال هذا التعريف على ثلاث ركائز جمالية : **الإيجاز** ، **والتوازن بين الظاهر والباطن** ، و **بروز فكرة السياق** . فالإيجاز بنية حسّية ظاهرة تحمل بين طياتها كثيرًا من المعاني العقلية الخفية ، كما أنه سمة جمالية تتوج الكلام البليغ . والتوازن بين الظاهر والباطن سمة جمالية تريك التوحد بين الشعور واللا شعور . وبروز فكرة السياق بينها الجاحظ بأن "السياق نشاط يطّرد – نحو كمال البنية الشعرية يجدل بين عناصر التشكيل اللغوي وعناصر الموقف الفكري الاجتماعي " . ٤

---

١ لسان العرب – مادة " بلغ " ، وراجع معجم المصطلحات البلاغية صـ ٢٣٤ ، ٢٣٥
٢ الإيضاح صـ ١٩ تحقيق د/ محمد خفاجي
٣ البيان والتبيين ١١٥/١
٤ مداخل إلى علم الجمال الأدبي صـ ١٠٢ ، وراجع فلسفة الجمال في البلاغة العربية صـ ٢٩

ولا يبعد عن هذا التفكير تعريف أبي هلال (ت٣٩٥هـ) للبلاغة بقوله: " البلاغة كل ما تبلغ به قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن " . ١

نلحظ في هذا التعريف أن أبا هلال أشار إلى جمال النص ودوره في التأثير كما أنه لم يهمل دور المتلقي الذي يحدد مستوى " نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي " ، ٢ ولا دور المبدع ؛ لأنه لا يؤثر في المتلقي إلا إذا كان صادقًا ومتمكنًا من فنه .

ولعل موقف العسكري في احتمال إطلاق الفصاحة والبلاغة على ما جاد نظمه وحسن هو مما دفع **عبد القاهر** (ت٤٧١هـ) إلى عدم التفرقة بين البلاغة والفصاحة كما فعل ابن سنان ٣ بل يضيف إليهما البراعة والبيان "وكل ما شاكل ذلك مما يعبر به عن فضل بعض القائلين على بعض ، من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، وراموا أن يُعلِمُوهُم ما في نفوسهم ، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم" . ٤

ونلحظ في هذا النص اهتمام عبد القاهر بدور القائلين/ المبدعين ، ولم يغفل عن دور السامعين/ المتلقين ، ودور كل منهم في إصدار وتلقي الرسالة/ الخطاب لتحقيق الغرض . والغرض هو اللذة التي يشعر بها المتلقي حينما يفهم النص ، وتتحقق له فائدة جديدة . ونستطيع القول بأن البلاغة عمل المبدع على تحقيق الفائدة لدى المتلقي والتأثير فيه بواسطة خطاب منطوق أو مكتوب ، عبر وسيلة اتصال مسموعة أو مقروءة في موقف أو مقام معين ، فإذا جاء الكلام مطابقا لمقتضى الحال تحققت البلاغة . وقد ذكرنا أن البلاغة وصف للكلام وللمتكلم ، وفيما يلي بيان ذلك:

بلاغة الكلام :

عرف البلاغيون بلاغة الكلام بأنها « مطابقة الكلام لمقتضى الحال».

---

١ الصناعتين صـ ١٠
٢ جمالية الألفة صـ ١٦
٣ سر الفصاحة صـ ٥٩
٤ دلائل الإعجاز صـ ٤٣

والحال هو الموقف بملابساته ، أو الظروف القائمة ، أو بمعنى أوسع المقام الداعي لإصدار الخطاب . ومقتضى الحال ، ما يجب أن يكون عليه الخطاب من بيان الحال والتعبير عنها ، مع مراعاة الملابسات المحيطة بالموقف ، فإذا أصدر المتكلمُ الخطابَ على ما يجب أن يكون من مراعاة الحال – حال المخاطب وحال المتكلم – والملابسات القائمة ، وحقق الفائدة لدى المتلقي كان مطابقا لمقتضى الحال .

ومما أورده الجاحظ في شأن مقتضى الحال قول الإمام إبراهيم بن محمد : " يكفي من حظ البلاغة ألا يُؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع " وعلق على هذا بقوله : " أما أنا فأستحسن هذا القول جدًّا " . ١

يهدف الجاحظ من قوله هذا إلى أن يكون الناطق أو المتكلم فاهمًا لمعنى ما يقول ويؤديه بعبارة سهلة تقربه من المتلقي مع مراعاة طبقته ، فمدار الأمر لإفهام كل قوم بطاقتهم ، والحمل عليهم على أقدار منازلهم ، وأن لا يهمل أدوات التوصيل من نبر وتنغيم وإشارة ومراعاة مواضع الفصل والوصل وكذلك على المتلقي أن يكون منتبهًا حتى لا يختلط عليه أمر من الأمور " فإنما مدار الشرف على الصواب ، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال " . ٢

فحين يكون المقام داعياً إلى التنويه برجل تتحدث عنه ، أي حين تنفعل نفسك بمآثره وأخلاقه ، تقول : هو الرجل ، فتذكره معرفا بهذه الأداة التي تكسبه في سياق العناية به وصف الرجولة الصادقة الكاملة ، وكذلك توهم أن الرجولة بكل أوصافها ، تتحقق فيه ويشتهر بها ، حينئذ نقول : إن التعريف جاء مطابقا لمقتضى الحال أي مقتضى المقام : لأن المقام يتطلب التنويه والإشادة لما هتفت دواعي النفس بذلك ، فوقع الكلام وفيه خصوصية تعين على إفادة هذا المعني ، ولا ننسى دور التنغيم في تحديد الدلالة فأنت في قولك : هو الرجل تزيد من قوة اللفظ الثاني وتركز النبر عليه لتلفت المتلقي بهذا النبر والتنغيم إلى الدلالة التي تعنيها . ٣ وهناك عوامل أخرى غير النبر والتنغيم تقع على عاتق المتكلم أهمها القرائن المحيطة به والمؤثرة فيه عند الكلام وهذه القرائن قد تكمن في قدراته الخاصة التي يتمتع بها كطريقته في النطق ، أو قوة شخصيته ، أو مكانته

---

١ البيان والتبيين ٨٧/١

٢ البيان والتبيين ١٣٦/١ ، والقول لبشر بن المعتمد

٣ راجع في ذلك : الخصائص ٢٧٠/٢ ، ٢٧١

بين سامعيه ، ومدى صدقه مع نفسه ، كما قد تتعلق هذه القرائن بمقتضيات الأحوال أو المقام والمقال وهذا لا يخص الفصاحة وحدها وإنما يتعلق بالبلاغة أيضًا . ١

المطابقة ومقتضى الحال :

والذي أريد أن أقوله وألفت إليه : إن المطابقة تعني أولا المطابقة لحال النفس والشعور ، ولذلك يكون التهويل والكذب على النفس مخالفا للمطابقة وخارجا من حد البلاغة . " المطابقة إذن تعني الصدق والوفاء بما في النفس " . ٢ وهذا مناط التأثير لأن المتكلم لا يؤثر في المتلقي إلا إذا كان صادقا ومتمكنا من صناعته ، فالصورة المقبولة والمعرض الحسن مداخل للجمال ، والجمال في تعاضد الإفادة والتأثير .

وقد بين عبد القاهر طرفي تلك المطابقة البلاغية في أثناء عرضه لنظرية النظم ، فهو يقول مبينًا كيف تحدث المزية في معاني النحو : " اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بحسب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض ، تفسير هذا أنه ليس إذا راقك التنكير في سؤدد وفي دهر من قوله « فلو إذ نبا بك دهر » فإنه يجب أن يروقك أبدًا وفي كل شيء ... بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم ... " . ٣

وقد أخذ عبد القاهر يطبق نظرته تلك على نصوص من الشعر ، منها قول الفرزدق :

وما حَمَلتْ أمُّ امرِئٍ في ضُلوعِها أَعَـقَّ من الجاني عليها هِجائيا

فإنك إذا نظرت لم تشك في أن الأمر والأساس هو قوله « وما حملت أم امرئ » وأن ما جاوز ذلك من الكلمات إلى آخر البيت مستند إليه ومبني عليه. ٤

ولكن هذا الأصل مع ضرورته – أو رغم ضرورته – لا يمثل المعنى أو الغرض الخاص الذي أراده الفرزدق – في نظر عبد القاهر –

١ علم الفصاحة العربية (بتصرف)
٢ خصائص التراكيب صـ ٣٩
٣ دلائل الإعجاز صـ ٨٧ ، ولنظر : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز صـ ١٠٨
٤ دلائل الإعجاز صـ ٥٤٤

والذي من أجله كان للبيت مزيته وجماله الفني ، فغرض الفرزدق هو تحذير المتطاولين عليه من سلاطة لسانه وقوة شاعريته في الهجاء ، وهذا الغرض هو ما يلائمه البيت ويجسده برمته ، بحيث يكون لكل لفظة في موقعها وظيفتها الخاصة في تأدية ذلك الغرض ، أي أن لكل إضافة أضافها الشاعر على طرفي الإسناد دورها الخاص في تشكيل ذلك الغرض الخاص الذي لا ينسب إلا إليه – هذا ما يقرره عبد القاهر حيث يقول : " فلولا أن معنى الجملة يصير بالبناء عليها شيئًا غير الذي كان ، ويتغير في ذاته ، لكان مُحالاً أن يكون البيت بحيث تراه من الحسن والمزية ، وأن يكون معناه خاصًّا بالفرزدق ، وأن يقضى له بالسبق إليه ، إذ ليس في الجملة التي بني عليها ما يوجب شيئًا من ذلك ، والنكتة التي يجب أن تراعى في هذا ، أنه لا تتبين لك صورة المعنى الذي هو معنى الفرزدق إلا عند آخر حرف من البيت ، حتى إن قطعت عنه قوله «هجائيا » بل « الياء » التي هي ضمير الفرزدق ، لم يكن الذي تعقله مما أراده الفرزدق بسبيل ؛ لأن غرضه تهويل أمر هجائه ، والتحذير منه ، وأن من عرّض أمه له ، كان قد عرضها لأعظم ما يكون من الشر . [1]

المطابقة – إذن – في تصور عبد القاهر هي بين الغرض الخاص أو المعنى الفني الذي لا ينسب إلا إلى صاحبه من جهة ، والصورة اللغوية الخاصة التي سيقت من أجله وتشكلت في ضوئه من جهة أخرى ، وتصور المطابقة على هذا النحو واكبه أو ترتب عليه بعبارة أدق وعي عبد القاهر بأن تذوق المعاني والأغراض في النصوص لا يتحقق إلا عن طريق التأمل في البناء اللغوي الخاص في تلك النصوص .

وقد قال الزمخشري في دعم تلك النظرة : " إذا كان الكلام منصبًا إلى غرض من الأغراض جعل سياقه له ، وتوجه إليه كان ما سواه مرفوض مطّرح ... " . [2] فالعلاقة قائمة بين بنية النص كما قالها المبدع وغرضه منها.

وفي « **الكشاف** » أمثلة كثيرة تتشكل في سياق لغوي يتناسب فيه النص مع هدفه في معرض من التناسب والانسجام حيث يكون الكلام فصيحًا مترابطًا متماسكًا متلاحمًا بتخير الألفاظ وحسن تجاورها ، ففي قوله تعالى : ﴿ أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ ﴾ (الصافات ١٩)

---

١ دلائل الإعجاز صـ ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، وراجع المعنى في البلاغة العربية صـ ١٩٧
٢ الكشاف ٤٦٧/٢

يقول الزمخشري: " فإن قلت : لم قيل : (يقبضن) ولم يقل : (وقابضات)؟ قلت: لأن الأصل في الطيران هو صف الأجنحة لأن الطيران في الهواء كالسباحة في الماء والأصل في السباحة مد الأطراف وبسطها ، وأما القبض فطارئ على البسط للاستظهار به على التحرك ، فجيء بما هو طارئ غير أصل بلفظ الفعل على معنى أنهن صافات ويكون منهن القبض تارة بعد تارة كما يكون من السابح . ١

وفي قوله تعالى: ﴿ وَٱللَّهُ ٱلَّذِىٓ أَرْسَلَ ٱلرِّيَـٰحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَـٰهُ ﴾ (فاطر٩) إن قلت : لم جاء فتثير على المضارع دون ما قبله وما بعده ؟ قلت : ليحكي الحال التي تقع فيها إثارة الرياح السحاب وتستحضر تلك الصور البديعية الدالة على القدرة الربانية ، وهكذا يفعلون بفعل فيه نوع تمييز وخصوصية بحال تستغرب أو تهم المخاطب أو غير ذلك " . ٢

فالزمخشري دومًا يلتمس الأسباب والعلل لتجاوز النسق القرآني للأسلوب العادي أو المألوف ، ويوضح قيمة ذلك بلاغيًّا وجماليًّا ؛ لذلك يأخذ بنا الزمخشري إلى قضية الترتيب في الكلام ، والأصل فيها ، وقيمة تقديم ما حقه التأخير ، ففي قوله تعالى : ﴿ مِّنۢ بَعْدِ وَصِيَّةٍ تُوصُونَ بِهَآ أَوْ دَيْنٍ ﴾ (النساء١٢) يقول الزمخشري : " فإن قلت : لم قدمت الوصية على الدين ، والدين مقدم عليها في الشريعة ؟ قلت : لما كانت الوصية مشبهة للميراث في كونها مأخوذة من غير عوض كان إخراجها مما يشق على الورثة ، ويتعاظمهم ، ولا تطيب أنفسهم بها ، فكان أداؤها مظنة للتفريط بخلاف الدين، فإن نفوسهم مطمئنة إلى أدائه ، فلذلك جيء بالكلمة أو للتسوية بينهما في الوجوب " . ٣ وهنا يضيء الزمخشري مفهومًا دقيقا لأجمل أنواع المطابقة ، مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، حيث يصبح الكلام نقطة التقاء فاعلة بين المتكلم والمتلقي ، كما أن فيه بيانًا بأن البلاغة تتدرج من الأقل إلى الأكثر ، وأنها تتدرج من الأدنى وتتطور إلى الأعلى .

ونتوقف مع السكاكي (ت٦٢٦هـ) لنرى موقفه ونظرته لمقتضى الحال، يقول السكاكي : " إن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحسن الكلام

---

١ الكشاف ١٣٨/٤
٢ الكشاف ٣٠١/٣ ، ٣٢
٣ الكشاف ٥٠٨/١ ، ٥٠٩

تحليه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفًا وقوة ، وإن كان مقتضى الحال طي ذكر المسند إليه فحسن الكلام تركه ، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب، وكذا إذا كان المقتضى ترك المسند فحسن الكلام وروده عاريًا عن ذكره ... " . ١

فنظرة السكاكي إلى المطابقة كما تتضح في هذا النص هي نظرة ضيقة يعوزها الشمول ؛ إذ إنها لا تتجاوز نطاق الكلمة أو الظاهرة التعبيرية الواحدة من تأكيد أو إطلاق أو تعريف أو ما إلى ذلك ، الأمر الذي أدى إلى تفتيت البحث البلاغي ، وانحدراه إلى هوة الجفاف والجمود . ٢

ثم يورد – على سبيل المثال – في ظاهرة التنكير بيت ابن أبي السمط:

له حاجب في كل أمر يشينه وليس له عن طالب العرف حاجب

ثم يقول : " كيف تجد الفهم والذوق يقتضيان كمال ارتفاع شأن حاجب الأول وكمال انحطاط حاجب الثاني ... " . ٣ وقد غفل السكاكي عن أن مجيء كلمة حاجب الأولى مثبتة في جانب الشين ، ومجيء الثانية منفية في جانب طلب العرف ، ثم سوق البيت برمته في « مقام » المدح – كل أولئك أدلة وقرائن لا يمكن إغفالها في استنباط ما يقرره من ارتفاع شأن الحاجب أو انحطاطه .

وقد واكب تلك النظرة الجزئية في مباحث علم المعاني لدى السكاكي نزعته إلى التقنين ، فقد راح يقنن ظواهر الأداء من ذكر أو حذف أو تعريف أو تنكير أو ما إلى ذلك ... تارة بحسب الأغراض والمعاني ، وتارة أخرى بحسب الأحوال أو المقامات .

يقول السكاكي : " إذا ألقى – المتكلم – الجملة الخبرية إلى من هو خالي الذهن عما يلقى إليه ليحضر طرفاه عنده وينتقش في ذهنه استناد أحدهما إلى الآخر ثبوتًا أو انتفاء كفى في ذلك الانتقاش حكمه ... فتستغني الجملة عن مؤكدات الحكم ، وسمي هذا النوع من الخبر ابتدائيًا ، وإذا

١ مفتاح العلوم صـ ٧٠
٢ المعنى في البلاغة العربية صـ ٢٠٣
٣ السابق صـ ٨٣

ألقاها إلى طالب لها متحير طرفاها عنده دون الاستناد فهو منه بين بين لينقذه من ورطة الحيرة ، استُحسن تقوية المنقذ بإدخال اللام في الجملة أو إنّ ... وسُمّي هذا النوع من الخبر طلبيًّا ، وإذا ألقاها إلى حاكم فيها بخلافه ليرده إلى حكم نفسه استوجب حكمه ليترجح تأكيدًا بحسب ما أشرب المخالف الإنكار في اعتقاده ... " . ١

فالسكاكي في هذا النص يقنن ظاهرة التأكيد في الجملة الخبرية ، ويربط ربطًا محكمًا بين تدرج تلك الظاهرة قوة وضعفًا وبين المقامات أو الأحوال التي تتدرج على أساسها في نظره .

ومن يتأمل عبارة السكاكي يلحظ أن الحال لم تعد وسيلة من وسائل كشف المعنى ، بل أصبحت قوة متسلطة تُفرَض على المعنى فتحتويه وتشكله تشكيلاً آليًّا ، وهذا يمثل منحنى خطيرًا في تصور المطابقة في تراثنا البلاغي، فالأساليب الفنية ليست رصدًا مباشرًا للأحوال والمقامات الخارجية، بل هي تصوير لرؤية الأديب الخاصة لها ، وتجسيد لانفعاله المتميز بها ، وموقفه المتفرد منها ، ولولا ذلك لانحدرت تلك الأساليب إلى هوة التقرير المباشر الذي يسجل الواقع تسجيلاً آليًّا لا فنية فيه . يقول أحد النقاد المعاصرين : " إذا كنا سنفهم الواقع على أنه حاضر محدد الزمان والمكان ومحدد المشكلات والقيم والانطباعات ، فالأدب ليس تصويرًا له ، وذلك لأنه يدخل في تشكيل الأدب بالضرورة عوامل لا صلة لها بالواقع الذي تصوره ، عوامل تتصل برؤية الكاتب المبدع التي تُستمد من قيم متصلة بطرق الإحساس والتفكير والتأمل ، وكيفية التشكيل ، وعوامل تتصل بنظام اللغة ، وقوة الكلام ، وأساليب الأداء " . ٢

وثمّة ملاحظة أخرى ، إن الأحوال التي قنن السكاكي ظاهرة التوكيد إزاءها هي أحوال المخاطب فحسب ، مهملا جانب المتكلم أو المبدع ، ففي النص الذي نحن بصدده كان خلو ذهن المخاطب من الحكم ، أو تردده فيه ، أو إنكاره له ، هي الأحوال التي قنن على أساسها ظاهرة التوكيد وجودًا أو عدمًا ، وقلة أو كثرة ، وتلك نظرة قاصرة إلى المطابقة؛ لأن ربط تلك الظاهرة – بالصورة التي حددها السكاكي – بأحوال المخاطب فحسب أمر لا يطّرد صدقه في كل الأساليب فقد يؤكّد الأسلوب الخبري في خطاب غير المنكر ، ويجرّد من التوكيد في خطاب المنكر .

---

١ مفتاح العلوم صـ ٨١ ، ٨٢

٢ د/ محمود الربيعي – مقالات نقدية صـ ٦١ . مكتبة الشباب . ١٩٧٨م .

فتأكيد الخبر في خطاب غير المنكر نحو قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ إِنَّكُم بَعْدَ ذَٰلِكَ لَمَيِّتُونَ ۝ ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِ تُبْعَثُونَ ۝ ﴾ (المؤمنون ١٥، ١٦) .

فالمخاطبون لا يُنكرون الموت ولا البعث ، وإنما ما يبدو من حالهم، وانصرافهم عن الحق ، وما هم فيه من لهو وانشغال عن العمل بالآخرة ، صار ذلك منهم بمثابة الإنكار للموت والبعث ، لذلك أُلقي إليهم الخبر مؤكدًا بإنّ واللام .

وعلى العكس من ذلك قد يجرّد الخبر من التوكيد في خطاب المنكر. إنك قد تقف أمام منكر لحقيقة من الحقائق ، يؤمن بها كل الناس إلا هو ، كحقيقة الإيمان بوجود الله مثلاً ... فالناس جميعًا يؤمنون بوجود الله ... ومع ذلك ترى هذا الرجل يابس العقل ، محدود التفكير ، طائش العقيدة ، أضلته الفلسفات ، وهوت به الانحرافات ... ويزعم ألا وجود لله .

مثل هذا الجاحد المنكر ، يحتاج في القانون البلاغي – حسب رؤية السكاكي – إلى أن تأتي له بخبر فيه كل أنواع التأكيد ، لتزيل إنكاره ، وتمحق أوهامه ونُكرانه ، ولكنك إذا فعلت ذلك فأنت تقليدي ، اتبعت النص، ولم تُعمِل فكرك ، وكأنك تابعته في إنكاره ، فلا تُعدّ من المبدعين .

ولو أردت أن تكون بليغًا مبدعًا ، وجب عليك أن تخاطبه بأسلوب أعلى وأقوى وأعنف لتزيل إنكاره . وتحرفه عن جحوده وطيشه .. فقل له بكل بساطة : الله موجود . ثم اسكت .

إنه لو رجع إلى فطرته الأولى ، وفكر في ذاته وفي وجوده وخلقه ، والكون من حوله ، لاهتدى إلى الإيمان ، ولرجع إلى الحق ، ودخل في نطاق الضرب الأول الذي لا يحتاج في إخباره أكثر من خبر ابتدائي خال من أي تأكيد وتوثيق .

إذن فالمسألة في خروج الكلام عن مقتضى الظاهر راجعة إلى قدرة الأديب المبدع على مراعاته أحوال المخاطبين والبواعث والمناسبات المحيطة بالموقف ، وأن يتخير التعبير الملائم ليُفهم المتلقي ، فالعبارة الأدبية عبارة فضفاضة ، وروح اللغة من السيولة بحيث لا تنضبط في

مقولات " والعرب تتوسع في كلامها ، وبأي شيء تفاهم الناس فهو بيان إلا أن بعضه أحسن من بعض " . ١

إن ذلك الإفهام لا يُؤتي ثماره إلا في ضوء من الوعي بالمقام أو الحال الذي تُساق فيه العبارة ، فكما أن للمعنى علاقته العضوية بالعبارة التي تجسده وتطابقه بألفاظها الخاصة في نسقها الخاص ، فإن له كذلك علاقته بالمقام الذي هو بمثابة التربة التي يستنبت فيها ؛ إذ هو ظروف ومؤثرات خارجية تلابس نشأته ، ودواع تقتضيه ، وهكذا يمكننا تصور المطابقة الفنية لحظة الإبداع ، أما مقتضى الحال فهو المعنى أو الغرض الخاص به – أو بلغة معاصرة – التجربة التي تمثل رؤية الأديب الخاصة لهذا الواقع ، تلك التي يخرج التعبير الفني على لسانه مجسدًا لها مطابقا إياها ، وفي ضوء هذا التصور فإن تمثل المعنى أو **مقتضى الحال** في التعبير الفني لا يتحقق إلا بالنظرة المتأنية الواعية التي تحيط بالأحوال التي هي بواعث ومناسبات له من جهة ، ثم بالخصائص والظواهر الفنية في ذلك التعبير والتي هي رموز فنية تلبّس فيها وتشكل بها من جهة أخرى .

إن رصد المعنى وفهمه في اللغة التقريرية المجردة أمر لا يحتاج إلى جهد أو عناء ، لأن هذا المعنى هو الدلالة الظاهرة للعبارة ، تلك التي يُستطاع إدراكها عن طريق العلم بمواضعات اللغة ، أما المعنى في اللغة الفنية فهو أمر وراء تلك الدلالة ، ومن هنا كانت الحاجة إلى اصطحاب «القرائن » في فهمه وتذوقه ، سواء أكانت تلك القرائن من داخل البناء اللغوي أم من خارجه، وهذا ما عناه بعض الأصوليين الذين شرطوا لفهم المراد من الكلام إذا لم يكن نصًّا لا يُحتمل (أي لا يكفي فيه مجرد المعرفة باللغة) أن تراجع قرائنه ، والقرينة في نظرهم " **إما لفظ مكشوف ، وإما إحالة على دليل العقل، وإما قرائن أحوال من إشارات ورموز وحركات وسوابق ولواحق لا تدخل تحت الحصر والتخمين** " . ٢ ففي قوله تعالى – بعد الأمر بكتابة الدين– : ﴿ فَإِنْ أَمِنَ بَعْضُكُم بَعْضًا فَلْيُؤَدِّ ٱلَّذِى ٱؤْتُمِنَ أَمَـٰنَتَهُۥ وَلْيَتَّقِ ٱللَّهَ رَبَّهُۥ ﴾ (البقرة ٢٨٣) وقوله تعالى – بعد الأمر بمكاتبة

١ الحيوان ٢٨٧/٥
٢ انظر : المستصفى صـ ٢٦٨

المملوكين – : ﴿ فَكَاتِبُوهُمْ إِنْ عَلِمْتُمْ فِيهِمْ خَيْرًا ﴾ (النور ٣٣) فالأمر هنا اقترن بقرينة لفظية ، وهي تعلقه بالشرط ، فصرفته عن الوجوب . ١

ومن هذه القرائن عند الأصوليين ما يعرف في اصطلاحهم بـ «القياس الجلي» ، نحو قوله تعالى ﴿ فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ ﴾(الإسراء ٢٣) فإن عبارته النهي عن التأفف ، ومناط هذا النهي يُفهَم بمجرد فهم اللغة ، وهو الأذى ، فيدل على النهي عن الضرب ، والسكوت عنه أولى بالنهي من المذكور وهو التأفف.٢ فقِيس النهي عن سلوكيات العقوق على النهي عن التأفف . وبيان ذلك – حسبما يقتضي السياق اللغوي – أن النهي تخطى مقتضى الملفوظ اللغوي إلى إنتاج الدلالات المضمّنة المُشار إليها ، يُضاف إلى ذلك أن النهي عن مجرد التأفف الملفوظ في الآية ، يُنتج دلالة التأكيد على ما هو فوقه من سلوكيات العقوق للوالدين ، ومن ثَمَّ نجد دلالة النهي هنا تتجاوز الحياد في الإبانة عن سلوك يجب البُعد عنه إلى الدلالة على الزجر والترهيب . ٣

بلاغة المتكلم :

ونلتقي بالقزويني (ت٧٣٩هـ) آخر من وقف عند البلاغة من المتأخرين وميز بين بلاغة الكلام وبلاغة المتكلم ، فبلاغة الكلام : " هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته " ٤ وبلاغة المتكلم " ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ " ٥ وقد سبقه الجاحظ في تعريف بلاغة المتكلم ، أن تبلغ بتعبيرك ما تُفهم به العامة معانيَ الخاصة ، فإن استطعت ذلك فأنت بليغ . ٦ والبليغ من كان " لفظه في وزن إشارته ، ومعناه في طبقة لفظه"٧ فأشار بذلك إلى جهد المبدع في صناعته ، وإلى علاقة البلاغة بالمتلقي ، فبلاغة المتكلم في تقديم الصياغة في معرض حسن ، وإحداث التوازن بين السياق اللغوي والسياق الموقفي ، لكن هذا لا يتحقق للبليغ إلا بإثارة فاعلية السياق اللغوي ، إذ ينبغي أن يمسك بالمعاني المتعددة للمفردة من أجل " أن يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتعددة التي في وسعها أن تدل عليها " . ٨ ولا يتسنى له ذلك إلا بمعونة السياق السببي الذي " يسهم من جانب في كثرة المترادفات ،

---

١ شرح المعتمد في أصول الفقه صـ ٧٥
٢ أصول الفقه صـ ١٢٢
٣ السياق وتوجيه دلالة النص صـ ٦٠
٤ الإيضاح ٤١/١
٥ الإيضاح ٤٩/١
٦ البيان والتبيين ١٣٦/١
٧ البيان والتبيين ١١١/١
٨ اللغة . فندريس . صـ ٢٣١

وإنشاء ألفاظ جديدة يُلحظ فيها وجوه مختلفة للتسمية ، ومن جانب آخر يسهم في تفسير وجود المترادفات في اللغة ، من حيث كونها ظاهرة " . ١

ومقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة " فمقام التنكير يباين مقام التعريف ... ومقام التقديم يباين مقام التأخير ، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ... ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب ، وكذلك خطاب الذكي يباين خطاب الغبي ، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام ، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام ، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول ، وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به ، وهو الذي نسميه مقتضى الحال ".٢

وكل حال من هذه تستدعي بالضرورة بناءً لغويًا معينًا وصياغة فنية معينة ، فكل اعتبار له ناتج صياغي يتوافق معه ، ومن هنا لا يمكن تصور وحدة الناتج الصياغي مع اختلاف المقتضيات ، وهذا معنى قولهم : " **لكل مقام مقال** " ٣ ، ومعنى هذا أن البلاغيين لم يحصروا المقام في الإطار الخارجي المصاحب ، بل إنهم تحركوا به إلى داخل التركيب عن طريق مقولتهم الدقيقة " إن لكل كلمة مع صاحبتها مقام " وهذه المقولة تجعل المقام الداخلي كائنا متحركا ، لا يعرف الثبات الذي كان له في الحالة الأولى المصاحبة ... إذ يحضر المقام بحضور الكلمة المجاورة ، علي معني أن مقام المجاورة يأتي من الطرف المجاور ، أو من المجاور له طردا وعكسا ، (فالفعل) له مقام مع (إن) الشرطية ، يخالف مقامه مع (إذا) - فإذا اتفقت (إن و إذا) في أصل المعنى ، وهو (الشرط) ، فإن للفعل مع كل واحدة منهما مقاما مغايرا للآخر ، كما أن كل أداة منهما تؤثر في ما يصاحبها ، فإذا صاحبت (الماضي) فان المقام يخالف مصاحبة (المضارع) بالرغم من اشتراكهما في أصل المعنى وهو الحدثية . ٤

ويؤيد ذلك قول ابن عصفور : " فإن دل الحرف على معنيين فصاعدًا نحو (مِنْ) التي للتبعيض ولابتداء الغاية ولاستغراق الجنس ، وما أشبهها من الحروف ، فإنما ذلك في أوقات مختلفة ، ألا ترى أن الكلام الذي تكون فيه (مِنْ) مبعضة لا تكون فيه لابتداء الغاية " . ٥

---

١ مصطفى إبراهيم عبدالله . نظرية السياق السببي في المعجم العربي صـ ١٩٦ ، وقد طبق ذلك على أسماء الخمر حيث بلغت واحدًا وثلاثين اسمًا ، وأسماء الأسد حيث بلغت خمسة وستين اسمًا ، تتبع شرح المعاجم لهذه الأسماء مستعينًا بالسياق السببي فيما ذكرته المعاجم من استخدامات الكلمة ، ومن أشعار تضمنت هذه الأسماء حيث يلحظ في هذه الاستخدامات وجوه مختلفة للتسمية (راجع في المصدر السابق **أثر السياق السببي في الترادف** صـ ١٨٥ وما بعدها) .

٢ الإيضاح ٤٣/١

٣ هذه العبارة الموجزة وصفها الدكتور تمام حسان بأنها قفزة من قفزات الفكر العربي .

٤ البلاغة العربية صـ ٧٢

٥ ابن عصفور : شرح جمل الزجاجي

السياق اللغوي والسياق الموقفي :

لقد أولت البلاغة العربية الملابسات السياقية اهتمامًا لا ينكر ، ولعل التفات البلاغة إلى هذه الأبعاد السياقية من الملامح شديدة الإيجابية في الدرس البلاغي العربي القديم ، وإن العناية بالملابسات السياقية قد اتخذت بعدين في البلاغة العربية ، يتعلق أحدهما برؤية معيارية تؤسس نظريًا لعملية إنشاء القول البليغ ، وقد تصدر هذا البعد التنظير البلاغي من البدايات الأولى لنشأة الدرس البلاغي ، ويتحدد هذا البعد في التعريف الذائع للبلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويتعلق البعد الآخر بالمنحنى التحليلي الوصفي الذي يقتضي أن يؤخذ المقام والحال في اعتبار المحلل بما يشكلان من ملابسات سياقية تتعلق بها عملية الفهم والتفسير ثم التحليل ، وقد ظهر هذا البعد مبكرا في معالجة سيبويه النحوية ، كما ظهر بعد ذلك في تحليلات عبد القاهر [1] والزمخشري [2] من بعده وغيرهما .

بيد أن البعد المعياري قد سيطر على التفكير العربي قبل هذا التعريف الذي تحدد على يد القزويني ، فإنه في – حقيقة الأمر – ليس من نتاج فكر القزويني إذ يمتد إلى البدايات الأولى للتدوين البلاغي في صحيفة بشر بن المعتمر ، فقد أصّل لفكرة المطابقة بقوله : " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا ، ولكل حالة من ذلك مقامًا ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات " . [3] أو بمعنى أبسط مراعاة مقتضى الحال .

مقتضى الحال : هو في الحقيقة لب البلاغة وجوهرها ، إنه وضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب ، إنه مخاطبة الناس على قدر عقولهم وفهومهم ، إنه حديث الأذكياء بما يليق بالأذكياء ، ومخاطبة الأغبياء بما يليق بهم ، مقتضى الحال أن تخاطب الملوك بلغة تليق بالملوك ، وتحدث السوقة بما يفهمونه - مع مراعاة الفصاحة - .

شواهد تطبيقية محللة :

لكي يتضح هذا المفهوم لابد أن نسوق بعض الأمثلة من واقع تراثنا، فمن ذلك الخبر الذي ورد في كتاب الأغاني [4] قول الأصمعي : كنت أشهد أبا عمرو بن العلاء ؛ وخلفا الأحمر يأتيان بشارا ؛ ويسلمان عليه بغاية التعظيم ؛ ثم

---

١ انظر : دلائل الإعجاز صـ ٤٣٥ وما بعدها
٢ انظر : الكشاف ٣١٦/١ ، ٣١٧ ، و ٨٤/٣ ، و ٢٦٧/٢ ، و ٤٦٧/٢ ، و ٣١/٣
٣ البيان والتبيين ١٣٨/١
٤ الأغاني ١٩٠/٣

يقولان : يا أبا معاذ ما أحدثت اليوم ؟ فيخبرهما وينشدهما ؛ ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له ؛ حتى يأتي الظهر ؛ ثم ينصرفان عنه . فأتياه يوما فقالا له: ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة ؟ فقال : هي التي بلغتكما . قالا : بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب. فقال : نعم ؛ بلغني أن سلما يتباصر بالغريب؛ فأحببت أن أرد عليه بما لا يعرفه ؛ قالا : فأنشدناها . فأنشدهما :

بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التبكير

حتى فرغ منها . فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ – مكان " إن ذاك النجاح في التبكير " – " بكرا فالنجاح في التبكير " كان أحسن .

فقال بشار بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : إن ذاك النجاح في التبكير. كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكرا فالنجاح في التبكير ، لكان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذاك الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة ؛ فقام خلف وقبَّل .

فالحال التي اقتضت التوكيد في بيت بشار حال المتكلم (بشار) وليست حال السامع ، وهي حال توصف بالانتماء اللغوي والأدبي ، فبشار يود أن يكون منتميًا إلى مدرسة الأعراب الخلص لا المولدين ، وهو انتماء اقتضى أن يقول : « إن ذاك النجاح في التبكير » لا « بكرا في النجاح في التبكير » .

ألا ترى أن بشارا – وهو الشاعر الأعجمي – عرف من أسرار اللغة وفنون صوغها ما مكنه أن يلائم بين الغريب الذي أورده فيها ، وبين صوغ عبارات ذلك الغريب . وجعله يفضل عبارة على عبارة ، لأنها أقرب إلى الأسلوب الذي أراد . ولو غير حرفا واحدًا لكان ذلك من كلام المولدين لا من كلام الأعراب الخلص ، وهو في موقف التحدي ؟

ووصف بشار عبارته بأنها أعرابية وحشية يعني أنه صانعها - قاصدًا - على طريقة البدو ، متماسكة متينة النسج قوية التأثير ، وهو يلتزم بما أوحى به النقاد في هذا المقام حيث يقول ابن طباطبا : " الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة ... كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ويعد لكل معنىً ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى

تكون الإفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه".[1]

وها هي ذي رواية ثانية تنبئك عن شدة تحسسه مواطن البلاغة وتعرفه مقتضيات الأحوال الدقيقة .

قال أحد معاصريه : قلت لبشار : إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت.

قال : وما ذاك ؟ قلت : بينما تقول شعرا تثير به النقع ، وتخلع القلوب، مثل قولك :

إذا ما غضبنا غُضبةً مُضَريَّةً   هتكنا حجابَ الشمسِ أو قَطَرتْ دما

إذا ما أعرنا سيدًا من قبيلةٍ   ذُرَى منبْرٍ صلّى علينا وسلما

تقول :

رَبابَةُ رَبَّةُ البيتِ   تصبُّ الخلَّ في الزيتِ

لها عشرُ دجاجاتٍ   وديكٌ حسنُ الصوتِ

فقال : لكل وجه وموضع . فالقول الأول جِدٌّ ، وهذا قلته في "ربابة" جارتي . وأنا لا آكل البيض من السوق ، وربابة لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض ، وتحفظه عندها . فهذا عندها أحسن من قولي : " قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل " عندك . [2]

إذن ليس الشعر الفخم الضخم السامي الذي يملأ الدنيا زهوا أو دموعا أو مديحا هو الشعر الرفيع دائما ، وإنما قد يكون الشعر البسيط الذي يخاطب البسطاء والعامة والكادحين باللغة التي يرتاحون إليها ويفهمونها أفضل من الشعر الفخم ما دام طابق مقتضى الحال .

لذا لا ينبغي " أن يؤخذ معنى الجملة من تركيبها المقالي فقط ، وإنما ينبغي أن ننظر في الظروف المحيطة بنطق الجملة أيضًا " [3] أي

---

١ عيار الشعر صـ ٤٤

٢ الأغاني ٦٠/٣ ، والموشح صـ ٣١٣ ، ومفتاح العلوم صـ ٨٢

٣ المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة صـ ٣٢ . د/ تمام حسان . م فصول م ٧ ع ٣ ، ٤ أبريل – سبتمبر ١٩٨٧م .

ينبغي أن ينظر إلى السياق اللغوي والسياق الموقفي ١ ، ليكون التذوق والتحليل شموليًا. ألا ترى أن الكلمة الحسنة في بعض الأحوال تكون قبيحة ببعض الاعتبارات ، وهي في نفسها حسنة ؟ ٢

ونجد شاهدًا لذلك عند الزركشي حين يتحدث عن دلالة السياق وإنه من الأمور التي تحدد المعنى عند الإشكال يقول : " فهذه الدلالة ترشد إلى تبيين المجمل ، والقطع بعدم احتمال غير المراد ، وتخصيص العام ، وتقييد المطلق ، وتنوع الدلالة ، وهو من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم ، فمن أهمله غلط في نظيره ، وغالط في مناظراته ، وانظر إلى قوله تعالى : ﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ ﴾ (الدخان ٤٩) كيف تجد سياقه يدل على أنه الذليل الحقير " . ٣

وثَمّ شاهد آخر فقد نقل عبد القاهر الجرجاني قول الجاحظ : "ورجع طاووس يومًا عن مجلس محمد بن يوسف ، وهو يومئذ والي اليمن فقال : ما ظننت أن قول « سبحان الله » معصية لله تعالى حتى كان اليوم ، سمعت رجلاً أبلغ ابن يوسف عن رجلٍ كلامًا ، فقال رجل من أهل المجلس: سبحان الله !، كالمستعظم لذلك الكلام ، ليغضب ابن يوسف " ٤ فتَعلَّق التلقي هنا بهذه الأبعاد السياقية ، أو قُلْ بخصوصية الحال جعل دلالة العبارة (سبحان الله) مُغْضبًا رغم أنها عبارة تسبيح وتعظيم لله ، وهذا يدلنا على أهمية النظر إلى الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية والأيديولوجية التي سِيق فيها النص حتى نتمكن من فهمه فهمًا دقيقًا لا لبس فيه . ٥

وثَمَّة نقطة أخرى يجب أن نلتفت إليها ضمن ملابسات الموقف وهي طريقة الأداء الصوتي إذ أحيانًا ما تكون كافية لشحن المفردات والتراكيب بالكثير من المعاني الانفعالية والعاطفية ، ولا يخفى ما للإشارات المصاحبة للكلام من أهمية في إبراز المعاني الانفعالية .

---

١ إن السياق مجموعة من المواقف والإمكانات المتفاعلة ، وفيه تقاطعات مستمرة ، ولهذا وجب أن يرجع إليه في تبين قيمة الكلمة ودلالتها ، فهو الذي يكشف عن فاعليتها ، ويرد إليها قيمتها الخفية

٢ دراسات في علم النفس صـ ١١٥

٣ البرهان في علوم القرآن ٢/٢٠٠- ٢٠١

٤ دلائل الإعجاز صـ ١٥ ، والبيان والتبيين ٣٩٥/١

٥ السياق وتوجيه دلالة النص صـ ٨٤ (بتصرف)

إن مفهوم المقام والحال ليس واحدًا وإنما بينهما عموم وخصوص ، فالمقام عام والحال خاص يُفهم ذلك من كلام القزويني عند حديثه عن مقتضى الحال حيث يقول : " ومقتضى الحال مختلف ، فإن مقامات الكلام متفاوتة ، فمقام التنكير يباين مقام التعريف ، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ... وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي ، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام " . [1]

فكلمة (يرحم) في مقام تشميت العاطس (يرحمك الله) : البدء بالفعل ، وفي مقام الترحم بعد الموت (الله يرحمه) : البدء بالاسم ، فالأولى تعني طلب الرحمة في الدنيا ، ،الثانية تعني طلب الرحمة في الآخرة ، وقد دل على هذا سياق الموقف إلى جانب السياق اللغوي المتمثل في التقديم والتأخير " . [2]

وممن أولوا السياق اللغوي أهمية كبيرة الدكتور حماسة فنجده يقول : " وثَمَّة ضرب آخر من السياق هو السياق اللغوي ، وهو يعتمد على عناصر لغوية في النص من ذكر جمل سابقة أو لاحقة ، أو عنصر في جملة سابقة أو لاحقة ، أو في الجملة نفسها يحول مدلول عنصر آخر إلى دلالة غير المعروفة له ، كما في قوله تعالى : ﴿ أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسۡتَعۡجِلُوهُۚ ﴾ (النحل ١) حيث تعد جملة (فلا تستعجلوه) قرينة لغوية سياقية تصرف الفعل (أتى) عن دلالته على الماضي إلى دلالته على المستقبل . وصرف الفعل عن دلالته يصرف الفاعل (أمر الله) بدوره عن دلالته ، أو بعبارة أخرى يحدد دلالته ، لأن العناصر المكونة للجملة لن تبقى بدون تغير إذا صرف عنصر منها عن دلالته الأولى بقرينة ما ، و (أمر الله) في سياق هذه الآية ليس مثل (أمر الله) في هذه الآيات : ﴿ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۚ ﴾ (هود ٤٣) - ﴿ قَالُوٓاْ أَتَعۡجَبِينَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِۖ ﴾(هود ٧٣)- ﴿ فَقَٰتِلُواْ ٱلَّتِي تَبۡغِي حَتَّىٰ تَفِيٓءَ إِلَىٰٓ أَمۡرِ ٱللَّهِ ﴾ (الحجرات٩) ، لقد فُسِّر (أمر الله) بأنه قيام الساعة وقد أتى الفعل بصيغة الماضي لتحقق وقوع الأمر وقربه ... إن اختيار المفردات ووضعها معًا في إطار جملة

---

١ الإيضاح في علوم البلاغة صـ ٤٢ ــ ٤٤ (تحقيق/ خفاجي)
٢ انظر علم الدلالة للدكتور أحمد مختار عمر صـ ٧١

واحدة يقوم بدور كبير في تحديد دلالة السياق اللغوي الذي ينعكس بدوره على دلالة المفردات في الجملة " . ١

إن سياق الحال هو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي ، أو للحال الكلامية ، والحال تتعلق بالملابسات الخاصة لكل خطاب ، حيث تتغير مع تغير المواقف ، فمقام المدح - مثلا - ينطوي على مالا يحصى من الأحوال ، فمديح النابغة الذبياني للنعمان بن المنذر حال قربه من النعمان ، يختلف عن مديحه إياه حال اعتذاره له بعد الوقيعة بينهما .

ونتوقف عند اعتذار النابغة للنعمان في قوله :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عندك واسع

لنرى ما دار حوله من مناقشات لغوية وأسلوبية تشهد بجمال الصياغة وتكثيف الدلالة والمناسبة لمقتضى الحال ، فعندما يعرض عبد القاهر لبيت النابغة بالتحليل يدرك بحسه اللغوي استحالة كون المعنى " إن فررت أظلني الليل " أو " فإنك الليل الذي هو مدركي " لأننا إذا ارتضينا التعبير الأول ضاعت الفكرة الأساسية في البيت وهي أن الشاعر يعجز عن الهرب من الملك ، لأن الفكرة التي يقدمها التعبير الجديد هي (إذا هربت منك استحالت الحياة كلها عليّ ظلامًا) أو (ضللت طريقي مثل من يضرب في الليل) وهذا ما لم يهدف إليه الشاعر ، بل إن هذا سوف يؤدي إلى فقدان كل الإمكانات التعبيرية التي تشعرنا بسطوة هذا الملك وقوته ، وقدرة يده على الوصول إلى كل مكان بنفسه أو بعماله . ولو اقتصرنا في رصد الدلالة على ما يفهم من الليل باعتبار الإظلام لفاتت الفائدة ، فمن الخطأ اعتبار السواد هو الخاصية المطلوبة على أساس أن الشاعر يقع بهذا تحت غضب الملك بحيث يرى كل شيء أسود . ٢

ولكن يمكن أن نلحظ أن اختيار الشاعر لكلمة (الليل) توضح أبعادًا دلالية أخرى يضيفها السياق الموقفي ، وتركيب الكلام ، فالنهار هو الآخر بمنزلة الليل في الوصول إلى كل مكان ... فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روّى في نفسه ، فلما علم أن حالة إدراكه – وقد هرب منها – حالة سخط ، رأى التمثيل بالليل أولى . ٣

---

١ انظر : النحو والدلالة صـ ١١٦

٢ أسرار البلاغة صـ ٢٢٥ ، ٢٢٨ ، وانظر : بين البلاغة والأسلوبية صـ ١٥١ - ١٥٣

٣ السابق صـ ٢٢٥

وقد أكد هذا من قبل ابن طباطبا (ت٣٣٢هـ) فقال : " وإنما قال : «كالليل الذي هو مدركي » ، ولم يقل : كالصبح ؛ لأنه وصفه في حال سخطه، فشبهه بالليل وهوله ، فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة " . ١

فحتمية إدراك النعمان للنابغة ، هي الفكرة المدركة التي يتمثلها ابن طباطبا في البيت السابق ، والتي يمكن – في نظره – أن تُؤَدَّى بصورة أخرى كالتشبيه بالصبح ، ولكنه يحس بأن في صورة الليل معاني خاصة ، ودلالات إيحائية فوق الفكرة السابقة ، فالليل مثار ظلام وسكون ووحشة ، وهو بذلك أقرب إلى تجسيد رهبة الشاعر ، وقلق نفسه ، وتوجسه من ذلك القدر المحتوم الذي يتوقعه ، ومن ثَمَّ كانت صورة الليل في نظر ابن طباطبا " جامعة لمعان كثيرة " . ٢

كل ذلك من منطلق أداء فني لم يحاول فيه النابغة أن يتحرك بعيدًا عن الأنساق اللغوية والنحوية المألوفة ، وإنما تحرك من طبيعة الموقف الإبداعي ذاته متأثرًا بإحساسه الخاص فجاء نسق التعبير مطابقًا لمقتضى حاله .

وربما كان هذا هو ما دفع عبد القاهر إلى التماس تفسير دقيق لاختيار كلمة (الليل) حيث يرى أن النابغة كان – أثناء حديثه- بالنهار - لا محالة – وإذا كان يكلم الملك وهو بالنهار بعد أن يضرب المثل بإدراك النهار له ، وكان الظاهر أن يمثل بإدراك الليل الذي إقباله منتظر وطريانه على النهار متوقع ، فكأنه قال وهو في صدر النهار أو آخره : لو سرت عنك لم أجد مكانًا يقيني الطلب منك ، ولَكَان إدراكك لي – وإن بعدت – حاصلاً كإدراك هذا الليل المقبل - في عقب نهاري هذا - إياي ، ووصوله إلى أي موضع بلغتُ من الأرض . ٣

والصياغة عند النابغة تأتي على نمط مألوف ، ولكن مع ظهور إمكانات جمالية في الأداء تستمد وجودها من قدرة الشاعر الابتكارية ، ومن الموقف الشعري ذاته المتأثر بذبذبته الخاصة ، ونفسيته المضطربة ، ومن البعد الاستعمالي للألفاظ الذي يكسبها كثافة في الدلالة . ويشهد لذلك قول أبو ذكوان عن **النابغة** : " ما رأيت أعلم بالشعر منه ... ولو أراد كاتب بليغ أن ينثر من هذه المعاني ما نظمه النابغة ، ما جاء به إلا في أضعاف

---

١ عيار الشعر صـ ٨٧ ، ٨٨

٢ المعنى الشعري في التراث النقدي صـ ٢٠٤

٣ أسرار البلاغة صـ ٢٢٥ ، وانظر : بين البلاغة والأسلوبية صـ ١٥٣

كلامه " ١ وقد عدّ ثعلب هذا البيت من الأبيات الغُـرّ ٢ ؛ لأنه يكشف عن شاعرية صاحبه .

ومما يضاف إلى بيان جمال الصياغة الفنية في هذا البيت أنه اشتمل علـى تشبيه طريف جمع فيه الشاعر – بطاقته الإبداعية – بين متباينات ومتنافرات لها أصل فـى العقل ، لا يمكن إدراكها ببديهة السمع أو بلمحة الناظر المتعجل ، وإنما بالتأمل الذي يكشف عن تفاضل المتلقين فى الفهم والتصـور ، ويعرب عـن شـرف الصـنعة وفضـيلة القـول ، ويوحـي بدقـة الشـاعر فـى إيجاد المشـابهة أو التناسـب والتلاؤم بين المتباعدات ، بل ينم عن ذكائه ونفاذ خاطره وقدراته التعبيرية " ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقـع بين شيئين متباعدين فـى الجنس ، ثم لَطُفَ وحَسُنَ لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاقٍ كان ثابتاً بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شُبِّهَتَ إلا أنه كان خفياً " ٣ يحتاج إلى تأمل وروية .

وعمق الأداء يمتد إلى أداة التشبيه التي اتصلت بكلمة « الليل » . وأهمية الأداة هـنا ينعكس علـى دلالـة اللفظة التي بعدها ... فالكـاف فـي " كـالليل " لها أثرها القوي في أداء المعنى وتوجيه حركته الدلالية في البيت كله ، ليس هذا فحسب ، بل إنها تنقله من إطار إلى آخـر ، تنقله من الهجاء إلى المديح الممزوج بالاستعطاف .

والنكتة التـي يجب أن تراعى في هذا البيت ، أنه لا تتبين لك صـورة المعنى الـذي هو معنى النابغة ، إلا عند آخـر حـرف من البيت ، حتى إن قطعت عنه قوله «مدركي » بل « الياء » التـي هي ضمير النابغة ، لم يكن الذي تعقلـه ممـا أراده النـابغة بسبيل ؛ لأن غرضـه التـهويل من قوة وقدرة النعمان على إدراكه لا محالة ، وفي ذلك المدح له ضمنًا . ٤

فلغة شعر النابغة – في هذا الرأي – لغة شعرية مكثفة الدلالة ، ثرية المحتوى ، قد استخدمت فيها الألفاظ استخدامًا ابتكاريًا فأوحت بفيض من المعاني والدلالات الخاصة التي تُشِعُّها في صياغتها المبتكرة ومن خلال موقعها السياقي ، ولا يتحقق ذلك – إن تحقق – في لغة النثر إلا بعد عناء وإسهاب وتطويل .

---

١ المصون صـ ١٥٦ ، المعنى الشعري صـ ٢٠٥
٢ قواعد الشعر صـ ٧٣
٣ أسرار البلاغة صـ ١٣٩ ، ١٤٠
٤ دلائل الإعجاز صـ ٥٣٤ ، ٥٣٥ (بتصرف)

وبعد هذه الوقفة التي نحسبها قد طالت نرى أن هذا البيت على قصره وإيجازه قد أثار هذه المعاني والأفكار ، ولفت النقادَ وحرك هذه الأقلام على كثرتها واختلاف أنواعها . " ولا ريب أن لهذا الإبداع في الوصف والتصوير تأثيرًا عظيمًا في الوجدان ، فمن ذا الذي يقرأ هذا البيت ، ويفهم معناه ، ولا تهزه أريحية من الطرب والسرور ؟ " . [١] إنه عبر عن المعنى الواسع بصورة لغوية مختزلة ، والاختزال – بلا شك – من أهم السمات الجمالية في لغة الشعر .

على كل حال : إن اللغة الفنية في الشعر لا تؤدي معنى عقليا خاصًا يمكن للرموز الجافة أن تؤديه ، فالشاعر إذ يحشد قدراته التعبيرية ووسائله الفنية في خلق تلك اللغة لا يفعل ذلك عبثًا ، أو لكي يؤدي إلى المتلقي مجرد الفكرة المتداولة التي تعيها ذاكرته سلفًا ، ولكن لأن في تلك اللغة تصويرًا لأحاسيسه وخواطره الخاصة ، وتجسيدًا لتجربته بكل آفاقها، وحينئذ فإن المعنى الخاص بتلك اللغة الفنية هو أكثر وأغزر من مجرد الفكرة التي تنهض بها اللغة الأدائية المجردة ، فهو كل ما تفجره تلك اللغة بخصائصها الفنية في وجدان القارئ وخياله من صور ، وما توحي به إليه من دلالات وأحاسيس . وهذا ما اشتمل عليه بيت النابغة ، فجاء مطابقا لمقتضى الحال ، فضلاً عن فصاحة مفرداته وبلاغة تراكيبه وجمال صياغته .

ومن الأحوال والأغراض التي يجدر بنا أن نذكرها في هذا السياق أن مديح المتنبي لسيف الدولة يختلف حاله عن مديحه لكافور ، بل إن مديحه لسيف الدولة ينطوي على حالات كثيرة ، فالمدح حال القرب يختلف عن المدح حال الجفوة والإيذان بالبعد ، كما يختلف حال النصر على الروم عن حال الهزيمة والإخفاق ، فالحال متعلقة بخصوصية المواقف والمقامات والملابسات المكانية والزمانية المنتجة للنص ، فليس ثمَّ شك في أن الأحوال والملابسات تتعلق بعملية التلقي وغايتها .

ونجد من الشواهد التي تؤكد ذلك وتوضحه ما ذكره **ابن الأثير** في **المثل السائر** حيث يقول : كان سيف الدولة بن حمدان مخيمًا بأرض ديار بكر على مدينة « ميًا فارقين » فعصفت الريح بخيمته ، فتَطَيَّرَ الناس لذلك وقالوا فيه أقوالاً ، فمدحه المتنبي بقصيدة يعتذر فيها عن سقوط

---

١ دراسات في علم النفس الأدبي صـ ١٧٠

الخيمة ، ويبعث روح التفاؤل في نفس سيف الدولة ، ليقوّي من عزمه ، فيقول :

فــلا تُنكِــرنَّ لهــا صَــرعَــةً فمن فرح الــنَّــفْسِ ما يقــتلُ
ولو بُلِّــغ النــاسُ ما بُلِّــغتْ لخَــانَتْــهُمْ حوْلَــكَ الأرْجُــلُ
لمــا أمــرْتَ بتَــطْــنِــيــبها أشِــيعَ بأنَّــك لا تَرْحَــلُ
فما اعْتَــمَدَ اللــهُ تقْــويضَهَا ولكــنْ أشَــارَ بمــا تفعَــلُ [١]

يقول المتنبي – مخففا عن سيف الدولة ألمه لما حدث من سقوط الخيمة – : ليس نكرًا ولا مستغربًا أن تسقط الخيمة ، فقد سقطت من شدة فرحها لإقامتك فيها وقربك منها " ومن فرح النفس ما يقتل " ولو علم الناس ما علمت الخيمة من جليل قدرتك وعظمتك ، لم تحملهم أرجلهم من شدة الخوف هيبة لك ، فلما أمرت بشدّ أوتادها ، شاع في الناس أنك مقيم لا ترحل لأمر دعاك إلى الإقامة ، فما كان سقوطها إلا إشارةً من الله تعالى بما يجب أن تفعله من التوجه إلى الغزو ونُصرة الإسلام .

هكذا استطاع المتنبي الشاعر بخياله المحلق ، وعبيره المبتكر ، أن ينسج لنا هذه الصورة الشعرية مستمدًا معطياتها من الواقع ، ومن السياق الموقفي ، حتى تجاوز حرفية هذه المعطيات ، وأعاد تشكيلها – بذكاء خارق – سعيًا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه ، أحالت الخوف أمنًا ، والتشاؤم تفاؤلاً . فلم يجعل المتنبي العلة في سقوط الخيمة أمرًا طبيعيًا ، أو علة حقيقية ، كضعف تثبيتها أو اشتداد الريح بها ، وإنما التمس علة خيالية لسقوطها ، وهي الإشارة من الله إلى ما ينبغي أن يفعله القائد من الارتحال إلى الغزو لنصرة الإسلام .

ونلحظ أن هذه الأبيات تشتمل على معان دقيقة ، فيها من الجدة والغرابة والغموض الشفيف ما يثير فضول المتلقي لتأمل دلالة الألفاظ التي يوحي ظاهرها بالتناقض . فالمتنبي هنا يعتمد على المهارة الذهنية ، والاتكاء على الخيال لآخذًا في اعتباره أحوال المتلقيين ، ولم يهمل ما أحاط بالموقف من ظروف وملابسات صاغها بصنعته الشاعرة ، فأحسن القول وأجاد التعبير ، وألطف في العلة حيث ناسبت الغرض ، وكان لها أثرها

---

١ ديوان المتنبي ١٩٤/٣ ، والمثل السائر ١١/٢ ، ١٢ ، وانظر : حسن التعليل صـ ١٣٤ ، ١٣٥

ووقعها في نفس القائد ، فشددت من عزمه ، وصرفت همه ، وهيأت نفسه للارتحال من أجل الغزو ونصرة الإسلام .

فحسن التعليل هنا من مراعاة مقتضى الحال ، فلم يكن زخرفًا من القول ، خالٍ من الفائدة ، وإنما أدّى وظيفة فنية ما كانت تحقق بدونه ، إذ زاد من جمال التعبير ، وأثرى المعنى ، وراعى حال المتلقين ، وعالج أنفسًا أصابها التشاؤم ، وضرب صفحًا عن أقوال المتشائمين ومعتقداتهم ، وأثنى على سيف الدولة ثناءً جميلاً ، ومدحه بما هو أهله .

والأبيات – فوق ذلك – تحمل في صياغتها حدثًا عارضًا ، نقله المتنبي إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني ، ليظل على مر الأيام يشهد للشعر بقوة السحر ، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر .

إن مقتضى الحال هو المعنى أو الغرض الخاص - أو بلغة معاصرة- هو التجربة التي تمثل رؤية الأديب/ الشاعر الخاصة لهذا الواقع، تلك التي يخرج التعبير الفني على لسانه مجسدًا لها مطابقًا إياها ، وفي ضوء هذا التصور فإن تمثل المعنى أو **مقتضى الحال** في التعبير الفني لا يتحقق إلا بالنظرة المتأنية الواعية التي تحيط بالأحوال التي هي بواعث ومناسبات له من جهة ، ثم بالخصائص والظواهر الفنية في ذلك التعبير والتي هي رموز فنية تلبّس فيها وتشكل بها من جهة أخرى .

ولدينا قصيدتان لشاعر واحد من الشعراء المعاصرين ، قال إحداهما وهو في " الغربة " حيث معاناة الوحدة والوحشة والحنين إلى الوطن ، وقال الثانية عند عودته إلى أهله معبرًا عن لحظة اللقاء وانتهاء الاغتراب ، وما في ذلك من سرور وغبطة ، وهما موقفان متضادان وحالتان مختلفتان متقابلتان ، لكننا نلحظ في كل منهما اختلاف التجربة الشعورية ، والحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر تبعًا للموقف الذي يعيشه والظروف والملابسات التي تحيط به .

ففي القصيدة الأولى وهي بعنوان « الموت في الغربة » يقول :

فى الغربة تزْدهرُ الأحزانْ

وتصبح قوتْ

يتغير وجه الإنسانْ

تتغير بصمات الإصبعْ

تتجعد حتى الضحكاتْ

ومعاني الكلماتْ

يزدحم الإحساس لأن خطابًا جاءْ

يقول (فلان) ماتْ

وتموت ... لأنك تجهل أين تموتْ

فى جمل شعرية شديدة التكثيف صور الشاعر أثر الغربة فى تغيير ملامح الإنسان ، وحتى هذه الأشياء الثابتة في الإنسان ، والتي تشكل إحدى حقائقه الأساسية التي لا تتغير ، وهى بصمات الأصابع ، تؤثر فيها الغربة، حتى الضحكات لم تعد طبيعية بل انكمشت ، ومعاني الكلمات تلبس أثوابًا أخرى ودلالات شتى نتيجة تشتت النفس وتوجّس الخوف ورهافة الحس ، وبخاصة حين تصله الخطابات محملة بأخبار الوطن .

وتبدو الجمل الأكثر حضورًا في هذه الأسطر الشعرية ، والتي تشكل آثار الغربة وتجسدها ، قوله : " تزدهر الأحزان " ، " تصبح قوت" ، " يتغير وجه الإنسان " ، " تتغير البصمات " ، " تتجعد الضحكات " ، "يزدحم الإحساس " فكل جملة من هذه الجمل ليست جملة تحمل إعلانًا أو إخبارًا ، وليست ذات دلالة معجمية لا تفارق الحقيقة والواقع ، وإنما هي جمل مثيرة محملة بمعانٍ شتّى ، وشحنات شعورية مُتأجِّجة ، فالأحزان لا توصف بالازدهار ، والضحكات لا توصف بالتجعد، فالازدهار والتجعد في إطار البعد المعجمي لا تلتقي مع الأحزان والضحكات ، وإنما تلتقي في خيال الشاعر . إن الحياة المأساوية والخوف الذي يعيش داخل الشاعر ويساوره دائمًا ، جعله يختار هذه التراكيب والصور ، ويقيم بينها علاقات تعاونت في إبراز إحساسه ، وما يعانيه من ألم الغربة ، كما يدل من ناحية أخرى على بيان قدرة الشاعر على توسيع

إمكانات اللغة ، وخلق معانٍ جديدة من خلال علاقات لغوية جديدة ، تُحدث الدهشة لدى المتلقي ، وتؤكد له أن اللغة في تطور دائم وخلق مستمر .

إن القيم الجمالية تتكاثر أحيانًا في كلمات معدودة- كالتي بين أيدينا-؛ لأن فنونها تتوالد وتتكاثر بمحاسن النصوص ، ودقة التصور ، وطول التأمل، ورهافة الحس ، والأوزان التي يستدعيها المعنى ، وتمتزج بالتراكيب ، فتصبح من كيانها ، ومن ثَمَّ يعظم تأثيرها ، فنشعر بجمالها ونحس بلذتها ، فالجمال في تعاضد الإفادة والتأثير ، واللذة في إدراك العلاقات بين أجزاء الكلام . والقصيدة كلها قائمة على تفعيلة واحدة « **فاعلاتن** » موزعة في النص حسبما اقتضت الموهبة الشاعرة والسياق الموسيقي ، فأحدثت سلاسة في الإيقاع وسهولة وعذوبة في الإنشاد نسمعها ونحسها في فرحة الشاعر بأوبة التلاقي ، ويستشعر منها المتلقي انسجامًا وتآلفًا موسيقيًّا تطيب به نفسه لأن "الإيقاع المنظم يقوم على أساس وجداني نفسي ، لأنه يصدر عن النفس ثم يعود إليها ليحرك أوتارها ، حركة لا تقتصر على النسق الصوتي فحسب ، وإنما أيضًا تأخذ بين جنباتها المعاني وإيحاءاتها ، ليحيا المتلقي بحسه وعقله في ظلال الإبداع وتناغمه " . [١]

وكما يكون الحزن فادحا أثناء الغربة عن الوطن تكون الفرحة بالغة حين العودة إليه ، تختلف التجربة ، ويتغير الإحساس ، وتتحول الأحزان أفراحًا وسرورًا ، وتحل الفرحة والدمع وطرقة الباب ، والدنيا بما فيها من أجناس تشارك الشاعر فرحته بالعودة إلى أرض الوطن ، الأطيار في أعشاشها ، والفجر في حضن الروابي ، ورعاية الله تشمله ، كل هذه المشاعر المتداخلة والسعادة الغامرة كانت عندما عانق أمه ساعة وصوله ، وأيقن أن ليل اغترابه قد انتهى ، نلحظ ذلك في قوله :

---

١ التفسير النفسي للأدب صـ ٦٤

كانت الفرحة فى الدمع

وفى طرقة بابي

كانت الأطيار فى أعشاشها

والفجر فى حضن الروابي

والله فى السماء

عندما عانقت أمي

وانتهى ليل اغترابي

قصيدة بالغة الرهافة ، تتوفر فيها كل خصائص شعر الومضة : التكثيف الشديد .. المعجم الشعري المقتصد .. الجملة القصيرة الموحية .. التعبير من خلال الصورة المكثفة ، آلية السرد بعناصرها المختلفة زمانا ومكانا وأحداثا وشخوصا ولحظة تنوير (عندما عانقت أمي .. وانتهى ليل اغترابي) .

إن الكلمات لدى الشاعر الموهوب " عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها " ١ والدليل على ذلك أن الكلمات والأدوات ليس لها في ذاتها قيمة جمالية ، ولكنها تكتسب قيمتها وجماليتها حين يسكب عليها الشاعر أشعة من نور عقله ، وضوءًا شفيفًا من ابتكار خياله ، عندئذ يحقق لنا الجمال الذي يحقق لنا السرور ، لأن " الجمال فيه قوة دمثة تعمل عملها عن طريق الإيحاء " . ٢

ونلحظ أن القصيدة شديدة الإيجاز شديدة التكثيف ، وهذا يحدث لونا من الغموض الفني الذي يجعل القارئ يتفاعل مع النص ، يتأثر به ويؤثر فيه، وتلك فلسفة جمالية للكلام ، وسمة من أهم سمات لغة الشعر ؛ لأن هذا الإيجاز الذي قصده الشاعر أدى إلى تكثيف المعاني وفيض الدلالة ؛ لأن فيض الدلالة في الإيجاز يتأتى من كثافة ما يوحي به الكلام ، لذلك كان مما يمتدحه العرب: " الإيجاز والكلام الذي هو كالوحي والإشارة " ٣ لملاصقة هذا النمط ، أو تلك الفلسفة للطبيعة الإنسانية ، فالمتكلم ينبغي له

---

١ ما الأدب ؟ صـ ١٥

٢ ما الأدب ؟ صـ ١٥

٣ البيان والتبيين ١/١٥٥

أن يقدّر عقلية المتلقي وذكاءه ، فقديمًا اشترط هوراس في الكلام البليغ أن تتعدد فيه الدلالات المستترة حتى تحتاج في إيضاحها إلى ألفاظ جديدة لم تكن تكتب في النص [1]. تاركًا بذلك مساحة للمتلقي وقدراته ، من أجل إغناء النص وإثرائه . لذا ترى جمال التصوير والتعبير كامنًا في كل قصيدة " في الإيجاز ، والامتلاء بالدلالات المستترة ، والبراءة من اللغو والفضول ، ... فلا يمل إنشادها ولا تحس النفس نبوًا عنها أو نفورًا منها ، وإنما تحس كأن هذا الشعر مرآة صافية لكل نفس كريمة ، ولكل قلب زكي وخلق نقي " . [2]

ولا شك أن العمل الفني يعبر بوضوح عن تمازج البيئة والذات ، وعن محاولة إعادة التشكيل الحر لتحقيق الانسجام والتلاؤم مع النفس والكون .

من خلال الموازنة بين القصيدتين وإشعاعات كل منهما يتبين لنا أن الشاعر وُفّق في التعبير في كلتا التجربتين ، لأنه كان صادق العاطفة ، متأثرًا بالموقف الانفعالي ، ولا شك أن اختلاف المشاعر وقرائن الأحوال يحتم على الشاعر أن ينوّع بين الأساليب وأن ينوع بين الجزالة والرقة حسبما اقتضى الحال ليكون تعبيره مطابقًا لمقتضى الحال بريئًا من سلبيات الفصاحة والبلاغة .

ومن الشواهد أيضًا عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال نقدم هذه القصيدة لأبي المخشي . وأبو المخشي هذا شاعر أندلسي عاش في القرن الثاني الهجري وكان قد عَرَّض بأحد الأمراء ، فاستدرجه حتى أمِنَ له ، ثم سَمَلَ عينيه ، فكانت هذه التجربة القاسية النادرة التي عاشها الشاعر وعانى من أثرها ، فجاءت الصياغة الشعرية للأبيات معبرة عن أحاسيسه، واصفة لحاله وحال زوجته التي اكتوت هي الأخرى بنار المصيبة ، يقول:

---

1 هوراس ـ فن الشعر صـ ١١٢

2 من الوجهة النفسية في الأدب ونقده صـ ١٧٥

خضــعتْ أمُّ بنــاتــي للعِــدَا إذْ قــضَى اللــهُ بأمْــرٍ فمضَــى
ورأتْ أعمَــى ضَــرِيــرًا إنمــا مشْــيُه في الأرضِ لمــسٌ بالعصَى
فبكتْ وجْــدًا وقالــتْ قولــةً وهي حَــرَّى، فبلــغت مني المَدَى
ففــؤادي قــَـرِحٌ من قولهــا مــا من الأدواءِ داءٌ كالــعمَــى
وإذا نــال العــمــى ذا بصــر كان حيــًا مثــل مَيْــتٍ قد ثوَى
وكأن الناعــمَ المســرورَ لــم يَكُ مســرورًا إذا لاقى الــرَّدَى
أبصَــرَتْ مستــبدلاً من طرْفِــه قائــدًا يسعى به حيــث ســعَى
بالعصــا إن لــم يقــدْهُ قائــدٌ وسؤالَ الناس يمشــي إن مشــى
وإذا ركْــبٌ دنــوْا كان لــهم هَوْجَلاً في المَهْــمَه الخَرْق الصُّوَى
لم يــزل في كل مخشيِّ السُّــرى يصْطَلي الحربَ ويجتابُ الدُّجَــى

ليس هذا الشعر من أشعار الفكرة ، فليس في القصيدة " ركيزة " فكرية ، وإنما فيها عاطفة حزينة ، وثورة منكسرة تعبر عن عجزها واستسلامها للقضاء النازل ، والكارثة التي اعترضت حياة الشاعر فبدلت نهاره ليلاً وسعادته شقاء وشموخه ذُلاً وانكسارًا وانعكس ذلك – بلا شك – على زوجته وبناته .

إن كل إنسان يقدر على التعبير يمكنه أن " يصف " ما حدث للشاعر ، وأن يقول أيضًا إنه حزين متألم ، لا يجد حلا لمصيبته ، وهو يتذكر أيامه الماضية بكثير من التحسر ، ولكن مثل هذا الوصف مهما بلغت براعته اللغوية فإنها ستظل براعة زائفة سطحية ، مثل قشرة الدهان الخزف الرخيص ، لا تحوله إلى ذهب ، وإن أعطته – بعض الوقت – لون الذهب وبريقه .

هنا الشاعر لم يصرح بما حدث له بصورة محددة ، ولا بأسبابه ، وتحدث عن نتائجه من خلال رؤية امرأته ، فكأنها هي التي تتحدث وتصف كارثتها التي أحاطت بها ، حين أصيب زوجها .. وهي ليست مجرد زوجة .. إنها أم بناته . والبنت ترقق القلب وتحتاج إلى الرعاية أكثر من الولد ، ولم يقل " احتاجت زوجتي " بل " خضعت " والخضوع أعلى

درجات الاحتياج، وفيه من الذل والانكسار ما فيه ، وهي لم تخضع لمن يعطفون على مأساتها، وإنما " للعدا " وهو شر خضوع .

وبعد هذه الافتتاحة الحزينة التي تجسم مقدار الكارثة من خلال ما ينعكس منها على الزوجة وبناتها ، يستمر في تقصي الجانب المباشر منها من خلال التعبير بالصورة ، فها هو ذا رجل أعمى " ضرير " بكل ما في الكلمة من إيحاء صوتي بالضُّرّ ، يتحسس الأرض بعصاه ، ويسأل الناس عن الطريق ، أو يعتمد على من يقوده بعد أن كان قائد نفسه .

ويعود الشاعر إلى وصف الكارثة من خلال إحساس زوجته ، فهي ترى أنه ما من مصيبة تعدل فقد البصر ، وأن المبصر إذا فقد بصره فكأنما مات في الحقيقة " كان حيًّا مثل ميْتٍ قد ثوى " ، لأن وضعه الجديد يقضي على كافة متعه في حياته قبل آفته .. وهي تعبر عن فقد البصر بالردى – وهو الموت . والشاعر صابر للكارثة ولكن حزنه يتضاعف حين يحسها بمقدار رؤية زوجته لها : " ففؤادي قرحٌ من قولها " فالحزن يتضاعف في نفسه عبر زوجته ولشدة ألمها وشقائها.

وفي النهاية يصور حالته النفسية وعالمه الخاص ، هذا العالم الغارق في الظلام فكأنه يجتاب الدجى دون أمل في مغادرته ، وهو دجى حقيقي ، ينعكس على النفس في صورة حرب يصطلي بها دون أمل في انقضائها ، وتزيد لوعته حين يكون مع جماعة يسيرون ، فيكون سببًا في تعطيلهم لعجزه عن ملاحقتهم ، وكأنه يسير في أرض كثيرة الأحجار وعرة المسالك . [1] ولك أن تتصور ما في ذلك من معاناة ومقاساة ومشاقة على النفس .

هذه صورة إنسانية صادقة وبارعة ومؤثرة فنيًّا ، وليس بموضوعها المؤسف فقط ، شحذ لها هذا الشاعر الفنان كل ما لديه من طاقة فنية ، فأحسن اختيار الكلمات المفردة التي أعطت ظلالاً مقصودة ، تصور ما يعاني ، وأحسن اختيار التعبير عن عاطفته ووصف حاله وحال زوجته ، فكأن خياله النشيط خير عون له في التقاط صورة المرأة المهيضة الجناح ، أم البنات المضطرة إلى طلب العون من أعدائها ، ليجعل هذه الصورة تجسيمًا لعاطفته الحزينة المقهورة ، ثم كان اختياره لهذا الوزن السهل الترديد ، وتلك القافية الساكنة المقصورة ، التي يمتد بها الصوت

---

1 استعنت في تحليل هذه القصيدة بما كتبه د/ أحمد هيكل في كتابه « الأدب الأندلسي » صـ ١٠٠- ١٠٢ وعن حياة الشاعر ومناسبة القصيدة صـ ١١٢ - ١١٤

محاكيًا نواح النائح : **العدا** ، **ثوى**، **الردى** ، **الدجى** ، **السّرى** ، يضاف إلى ذلك بعض الكلمات التي أشبعت بالمدود مثل : **ضَـريرًا** ، **قولـها** ، **المسرورَ** ، **الأدواء** . إن مد الصوت بهذه الكلمات كتنفس الصعداء ، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة المصاحبة للنص إلى منتهاه ، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه .. إنها موسيقى شجوه تخللت موسيقى العروض ، إنها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حيوية وصدقا ، فلو أضفنا إلى ذلك إيحاء الكلمات : **العمى** ، **المَهْمَه** ، **يصطلى** ، **يجتابُ** وهي كلمات تصويرية تصوّر الألم مجسما وصاحبه يعاني منه ماثلاً .

والقصيدة في تدرجها من الاستهلال إلى الخاتمة ، وعنايتها بالمشاعر الداخلية وجعلها الصور الحسية محصورة في تلك الدلالات النفسية ، وإيجازها بتكثيف التجربة دون عبارات فضفاضة أو جمل خطابية طنانة ، أو أبيات زائدة عن الحاجة ، قد بلغت قدرًا فائقا من الصدق النفسي والجودة الفنية.

هذا الإيجاز وتكثيف التجربة يعطينا فيضًا كثيفا من الدلالة ؛ لأنه يترك على أطراف المعاني ظلالاً شفيفة يشتغل بها الذهن ، ويعمل فيها الخيال حتى تتسع ، فتزيد بطريق الإيحاء من دلالة الكلام .

إن الخطاب الأدبي لا تقتصر محاسنه على ما ظهر منها ، لأن لكل تركيب أكثر من سمة جمالية وأكثر من دلالة ، ولكن المتلقي الواعي من يجتني من الأزهار نُوارها ، ومن الألفاظ إيحائها ، ومن المعاني دلالاتها ، ويضع يده على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ، ويعُددها واحدة واحدة ، وتكون معرفته بالأشياء " معرفة الصَّنَع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبْريسَم في الديباج " . ١

إن أي نص أدبي – كما يقول كروتشيه في منظوره الجمالي – " له تشكله القارُّ به ، وأن جماله الخاص به مستكن في هذا التشكيل في صورته الكلية ، ومن ثَمَّ فأي بتر أو إضافة أو تحوير أو تبديل ، إنما سينتج من ورائه شكل آخر " ٢ ليس هو المراد . لذا فقد ذهب كولردج إلى أن "القصيدة ذات القوة الأصلية التي تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهري ،

---

١ دلائل الإعجاز صـ ٣٧

٢ القول الشعري صـ ٤٩

ليست هي القصيدة التي منحتنا قراءتُها أكبرَ مقدار من اللذة ، وإنما هي القصيدة التي تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها " . ١

وخلاصة القول : نحن إزاء هذه القصيدة أمام شاعر يملك أسلوبًا قويًا، ولديه عاطفة مشبوبة صادقة ، وقد استطاع أن يعبر عن تجربته القاسية بطريقة فنية من خلال الصورة الكلية ، وفي إطار القصيدة الشعرية الغنائية ، فكان موفقا في ذلك كله أعظم التوفيق . وبذلك نستطيع أن نقول أن تعبير الشاعر عن تجربته جاء مطابقا لمقتضى حاله .

ومن الشواهد أيضًا على مطابقة الكلام لمقتضى الحال قول أبي العتاهية يمدح المهدي ويشبّب بجاريته **عتب** :

ألا ما لسيدتي ما لــها	تــُدِلُّ فأحــمل إدلالــها
ألا إن جاريــةً للإمــا	مِ قد سكن الحسن سِرْبَالها
لقـــد أتعب الله قلبي بها	وأتعــب في اللوم عُذَّالها
كأن بعيـــني في حيثـــما	سلكت من الأرضِ تمثْالها

فلما وصل إلى المديح قال من جملته:

أَتَتْــهُ الخــلافة مُنقادةً	إليـــه تُجــرِّرُ أذيـــالــها
فلم تــَكُ تصلح إلا له	ولم يك يصـــلح إلا لــــها
ولو رامها أحد غيـــرُه	لزُلْزِلَتِ الأرضُ زلزالــــها
ولو لم تطعه بنات القلوب	لَمَـــا قَبِـــلَ اللـــه أعمالها

تأمل هذه الأبيات تر أنها أعذب على العذبات ، وأعلق بالخاطر ، وأسرى في السمع ، وهي – بلا شك – من رقيق الشعر غزلاً ومديحًا تحس منها السلاسة واللطافة والجزالة والرقة . فالجزالة تتمثل في كون الألفاظ متعارفة في استعمال الأدباء والبلغاء ، سالمة من ضعف التأليف ومن التكلف ومما هو مستكره في السمع ... والمراد بالرقة نسج الكلام على منوال المحدثين في اللين والظرف ... وقد تُقال الجزالة على هذا الإطلاق على الكلام الذي يصدر في أغراض يناسبها اللين واللطافة كالنسيب

---

١ كولردج صـ ١٧٠

والزهريات والمُلَح . ١ ناهيك عن جمال الوزن وسلاسة الإيقاع ، فمن السلاسة واللطافة التي تعمدها الشاعر هذا النسيج الرقيق على منوال بحر « المتقارب » ذي التفعيلة الموحدة المكررة « فعولن » ثمان مرات في البيت الواحد ، فيحس المتلقي وهو يسمع أو يقرأ بحلاوة النغم ووحدة الموسيقى وجمال الإيحاء .

ويحكى أن بشارًا كان شاهدًا عند إنشاد أبي العتاهية هذه الأبيات ، فلما سمع المديح قال : انظروا إلى أمير المؤمنين ، هل طار عن أعواده ؟ يريد هل زال عن سريره طربًا بهذا المديح ؟

ولعمري إن الأمر كما قال بشار ، وخير القول ما أسكر السامع ، حتى ينقله عن حالته سواء كان في مديح أو غيره . وقد علق ابن الأثير على هذه الأبيات بقوله : وهذا هو الكلام الذي يسمى " **السهل الممتنع** " الذي يُطْمِعُك ، فإذا ما حاولت مماثلته راغ منك وامتنع عليك . ٢

يُفهم من تعليق ابن الأثير أن « السهل الممتنع » " أسلوب يتوسط الوضوح والغموض ، والوحشي الغريب والسوقي العامي ، ويعبّر عن حالة من التوازن بين بديع المعاني وتجويد الصياغة ، أو عن التماثل بين الصياغة والمعنى ، والتوازن بين السياق اللغوي والسياق الموقفي " . ٣

إن أقل الناس حظًا في هذه الصناعة/ البلاغة ، من اقتصر في اختياره على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة فقط ، ثم لا يعبأ بعد ذلك بجمال النظم ، وإدراك العلاقات بين أجزاء الكلام ، وضرورة معايشة التجربة الجمالية ، مما يُعيق سُبل التلقي . من أجل ذلك ذهب الجاحظ إلى أن البيان " يحتاج إلى تمييز وسياسة ، وإلى ترتيب ورياضة ، وإلى تمام الآلة ، وإحكام الصنعة ... وأن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة " ٤ ، أي أن الجاحظ نادى بإحكام التوازن بين العلاقات الداخلية للنص والعلاقات الخارجية ، وذلك لإحداث التأثير في وجدان المتلقي وعقله .

فالكلام يقوى تأثيره في المتلقي بترابطه وتأكيد معانيه ، إذ كلما "ازداد الكلام تأكيدًا كان أبلغ " ٥ وأقوى تأثيرًا ، لقدرته على تثبيت المعنى، وطمس التردد من أفق النص ، بمعنى أن التأكيد يلغي كل ما يعكر

---

١ شرح المقدمة الأدبية للطاهر بن عاشور صـ ٧٠ . طبعة الدار العربية . تونس .
٢ المثل السائر ١٩٤/١ (بتصرف)
٣ فلسفة الجمال في البلاغة العربية صـ ١١٦ ، وانظر قواعد الشعر لثعلب صـ ٤٠
٤ البيان والتبيين ١٤١/١
٥ الوساطة ٢٠٢

تقبل الجمال ، لأنه يتيح المجال بصورة أكبر لتقبله بنفس مطمئنة، والجمال في الأصل لا يقوى بناؤه إلا بالراحة واللذة والطمأنينة ، أما الشك والريب والتردد فهي معاول تهدم الجمال في النفس : لهذا قال تعالى : ﴿ ذَٰلِكَ ٱلْكِتَٰبُ لَا رَيْبَ ۛ فِيهِ ۛ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ (البقرة ٢) في بداية القرآن طردًا للشك والريب وترسيخًا للإيمان ، وتهيئة لتلقي كلام الله الذي يخلق الانسجام في أنحاء الحياة وأنفس البشر .

إن البلاغة فن إدراك العلاقات وعبقرية الأداء وحساسية التذوق ، والكلام البليغ تهش له الأسماع وترتاح له القلوب ويصنع فيها صنيع الغيث في التربة ، فاللذة الجمالية هي عين الإدراك الجمالي وكلما كان الإدراك شموليًا كانت اللذة أعظم .

وفي ضوء هذا التصور فإن تمثل المعنى أو **مقتضى الحال** في التعبير الفني لا يتحقق إلا بالنظرة المتأنية الواعية التي تحيط بالأحوال التي هي بواعث ومناسبات له من جهة ، ثم بالخصائص والظواهر الفنية في ذلك التعبير والتي هي رموز فنية تلبّس فيها وتشكل بها من جهة أخرى .

خاتمة وتعقيب

إن تقيد البلاغيين والنقاد بشروط معيارية لفصاحة الكلمة - وفصاحة الكلام - وربطها بأمور سلبية ، كعدم تنافر الحروف وعدم الغرابة وعدم مخالفة القياس/ الوضع ، أدّى إلى تأخر البلاغة ، وافتقاد الأذواق الرفيعة ، فالفصاحة لم تطرح كعلم جمالي متكامل له مقوماته ومبادئه ، وإنما طرحت كإشارات مختلفة قامت بمجملها على السلبية ، أي أنها كخاصة أسلوبية تحددت بالابتعاد عن بعض الهنّات اللغوية أو اللفظية.

إن الفصاحة فى هذا المفهوم تدني الكلام من معياريته بعد أن تُنقيه من الأخطاء اللغوية والهنات الصوتية ، ولكنها لا تدفع به نحو الأمام ، أي أنها لا ترفعه إلى مصاف الأدب أو الفن الرفيع ؛ لأن النص الأدبى – من وجهة نظر النقد الحديث – وحدة متماسكة يرى النور كاملا ويؤثر فى القارئ من خلال ما يؤديه ككل ، وليس من خلال أثر لفظة أو بعض الألفاظ أو بعض المعاني . فكيف يمكننا أن نحكم على لفظة مفردة أو على مجموعة من الألفاظ بالجمال أو بالقبح ، أو بعدم الفصاحة ، إذا أبعدنا هذه الألفاظ عن سياق النص ؟ وما الذي يحدد جمال اللفظة ؟ آللفظة بذاتها أم بانسجامها فى المكان الذي وجدت فيه والسياق الذي شملها ؟

إن الفصاحة وفق هذا المفهوم الحصري والانفصالي لا علاقة لها بالبلاغة ؛ لأن هذه الأخيرة تتناول بالدراسة التعبيرَ الفنيَّ الجميلَ ، بينما يبقى ميدان الأولى محصورًا ضمن إطار التعبير المعياري الشائع فى كلام الناس ، وعندما تنحصر الفصاحة فى هذه الدائرة الضيقة نتجاوزها فى دراستنا البلاغية والأسلوبية ؛ لأن هذه الأخيرة تهدف أيضا إلى دراسة أساليب التعبير اللغوية من حيث قدرتها الشعورية والانفعالية ، وذلك بملاحظة مواطن الخروج ومناهضة الاستعمال الجاري عليه الكلام ، ثم محاولة الكشف عن العلل الاستاطيقية الباعثة على ذلك .

لقد أصبح ميدان البلاغة الحديثة - التي تعدت بمفهومها الجديد مفهوم البلاغة القديمة - وميدان الأسلوبية مشتركًا وأهدافهما واحدةً ، إذ تحاول البلاغة أو الأسلوبية تتبّع الظواهر الجمالية في العمل الأدبي على مستويات متعددة نابعة من جوهر واحد .

هذه المستويات هي : المستوى الصوتي الإيقاعي ومستوى الأساليب اللغوية (علم المعاني) والمستوى المجازى (البيان أو الصورة الشعرية) .

ولاشك فى أن هذه المستويات تتفاعل فيما بينها ؛ لأنها واحدة فى الجوهر ، لذلك يجب أن يكون البحث فى أي مستوى من هذه المستويات على صعيد النص الأدبى مرتبطا بهذا الكل وناتجا عنه فلا ينظر إلى الأصوات بقطع النظر عن المجاز ، ولا إلى الأساليب اللغوية بقطع النظر عن هذه وتلك ، وإذا اهتمت الفصاحة في الماضي بالناحية اللفظية أي الناحية الصوتية ضمن السياق المعنوي العام للنص الأدبى كما فعل الجرجاني ، فإننا ننظر إلى المستوى الصوتي الإيقاعي على أنه التطور الطبيعي لهذه الفصاحة ؛ لأن كل ذلك يدخل - كما أشرنا - ضمن باب البلاغة أو الأسلوبية .

وبناء على ما أسلفنا من القول كان عملنا قائمًا على إعادة النظر برؤية ثانية أكثر عمقًا إلى تلك النصوص الشواهد التي ذكرها البلاغيون فى باب الفصاحة والبلاغة ، عند حديثهم عن التنافر اللفظي والتعقيد اللفظي والمعنوي ، وعند حديثهم عن البلاغة ومطابقة مقتضى الحال .

إننا نريد نظرة للنص أوسع وأشمل ، نظرة تبحث عن روح الكاتب أو الشاعر في لغته ، وفي تعبيره الذي يختطّه ، والتغير الطارئ عليه من روح العصر والثقافة في الصورة اللغوية الجديدة .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر العربية والمترجمة :

إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي . د/ محمد العـــبد . دار المعارف . القاهرة .

أبو تمام وقضية التجديد في الشعر . د/ عبده بدوي . ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب .١٩٨١

أحاديث في تاريخ البلاغة وفي بعض قضاياها . د/ عبد الكريم الأسعد . دار العلوم للطباعة والنشر . الرياض . ط١ . ١٩٨٥م .

الأدب الأنـــدلســـــي . د/ أحمد هيكل . دار المعارف . القاهرة . ط٥ . ١٩٧٠م .

أدب الكـــاتب . لابن قتيبة . تحقيق/ محمد الداري . مؤسسة الرسالة . ١٩٨٢م .

أدب النديـــــم . المطبعة الأميرية . بولاق . القاهرة . ١٢٩٨هـ .

أســـرار البـــلاغـــة . عبد القاهر الجرجاني . تحقيق هـ . ريتر . دار المسيرة . بيروت. ط٣ . ١٩٨٣م

الأســـس النفســـية لأساليب البلاغة العربية . د/ مجيد ناجي . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . ط١ . ١٩٨٤م .

الأشـــباه والـــنظائر في النحو . جلال الدين السيوطي . راجعه د/ فايز ترحيني دار الكتاب العربي . بيروت . ط١ . ١٩٨٤م .

أصـــوات اللـــغـــة . د/ عبد الرحمن أيوب . الأنجلو المصرية ١٩٨٦

أصـــول علم النفـــس . د/ أحمد راجح . دار المعارف . القاهرة . ط١١ . ١٩٧٧م .

الأعـــــلام . الزركلي . دار العلم للملايين . بيروت . ط١٤ . ١٩٩٩م .

الأغـــــاني . أبو الفرج الأصفهاني . الهيئة المصرية العامة للكتاب . د ت

الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية . د/ أحمد ويس . كتاب الرياض . ع١١٣ . مؤسسة اليمامة

الإيضـــــاح في علـــوم البلاغة . الخطيب القزويني . شرح وتعليق : د .عبد المنعم خفاجي . مكتبة الكليات الأزهرية بالقاهرة . ط٢ . ١٩٨٤م .

البرهـــان في علوم القرآن . الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي . تحقيق / محمد أبو الفضل . دار المعرفة . بيروت . ط٢ . ١٩٧٢ .

بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح . عبد المتعال الصعيدي . مكتبة الآداب . القاهرة.

البـــــلاغة العــــربية (قراءة أخرى) . د/ محمد عبد المطلب . الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان . ط١ . ١٩٩٧م .

بلاغة العطف في القرآن الكريم *(دراسة اسلوبية)* . د/ عفت الشرقاوي . دهر النهضة العربية . بيروت . ط١ . ١٩٨١م .

البيـــــان والتبـــيين . أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ . تحقيق الأستاذ / عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي . ط٤ . ١٩٧٥ .

بين البلاغة والأسلوبية . د/ محمد عبد المطلب . مكتبة الحرية الحديثة . ط/ ١٩٨٤م .

تـــــا ج العــــــروس . الزبيدي . تحقيق/ علي شيري . دار الفكر . بيروت . ١٩٩٤

تاريخ الشعر في العصر العباسي . د/ يوسف خليف . دار الثقافة . القاهرة . ١٩٨١م .

التركــــيب اللغــــوي للأدب . د/ لطفي عبد البديع . القاهرة . ١٩٧٠م .

التصـــــوير الفــــني في القــــرآن . سيد قطب . دار الشروق . ط٧ . ١٩٨٢ .

تفسير التحريـــــر والتنــــوير . الطاهر بن عاشور . الدار التونسية للنشر . د . ت .

التفسير النفسي للأدب . د/ عز الدين إسماعيل . دار العودة . بيروت . ط٤ . ١٩٨١

التكـــــرير بين المثـــير والتأثـــير . د/ عز الدين السيد . عالم الكتب . ط٢ . ١٩٨٦م .

ثقافة الشاعر *(دراسة في تراثنا النقدي)* . د/ ربيع عبد العزيز . دار الفتح . ط١ .١٩٩٧م

جمالية الألفة *(النص ومتقبله في التراث النقدي)*. شكري المبخوت . المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) . ١٩٩٣م .

جـــــوهر الكــــنز . نجم الدين بن الأثير . تح/ زغلول سلام . طبعة منشأة المعارف .

الحيـــــوان . الجاحظ . تح/ عبد السلام هارون . طبعة الحلبي . ط٢ . د . ت .

خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب . عبد القادر البغدادي . تحقيق/ عبد السلام هارون . م/ الخانجي . ط١ . ١٩٨٦م .

خـــــزانة الأدب وغاية الأرب. تقي الدين بن حجة الحموي . مطبعة بولاق . ط١ .١٢٧٣هـ.

الخصـــائص . لابن جني . تحقيق / محمد علي النجار . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط٣ / ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

خصائص التراكيب . د/ محمد أبو موسى . مكتبة وهبة بالقاهرة . ط٢ . ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م

دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد . د/ شكري عياد . دار إلياس . القاهرة . ط١ . ١٩٩٢م

دراسات في علم النفس الأدبي . حامد عبد القادر . المطبعة النموذجية . القاهرة . د. ت

الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع . الشنقيطي . مصر . ١٣٢٨هـ

دفاع عن البلاغة . أحمد حسن الزيات . مطبعة الرسالة . ١٩٤٥م .

الدلالة الصوتية . د/ كريم حسام الدين . الأنجلو المصرية . ١٩٩٠م .

دلائل الإعجاز . عبد القاهر الجرجاني . تحقيق/ محمد شاكر . مكتبة الخانجي . القاهرة . ١٩٨٤

رســـالة في الفرق بين الشاعر والمترسل . أبو إسحق الصابي . تح/ الهدلق . (ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي لمجموعة من الباحثين - المجلد الآخر) . النادي الأدبي بجدة . ١٩٩٠م

سر الفصاحة . للأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي . دار الكتب العلمية . بيروت . ط١ . ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

السياق وتوجيه دلالة النص . د/ عيد بلبع . دار الحسين للطباعة والنشر . ٢٠٠٣م .

شرح القصائد العشر . تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد . السعادة. القاهرة . ١٣٨٤هـ

شرح المقدمة الأدبية . الطاهر بن عاشور . طبعة الدار العربية . تونس .

شروح التلخيص . مطبعة الحلبي . القاهرة . ط١ . ١٣٣٧هـ .

الشعر الجاهلي منهج في دراسته ، وتقويمه . د/ محمد النويهي . الدار القومية للطباعة. القاهرة .

الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . إليزا بث درو . تر/ الشوش . منشورات مكتبة منيمنة . بيروت . ١٩٦١

الشعر والتأمل . روستريفور هاملتون . تر/محمد مصطفى بدوي . وزارة الثقافة . القاهرة . ١٩٦٣م .

الشعر والشعراء . ابن قتيبة . تح/ أحمد شاكر . دار الحديث . القاهرة .

الصـــاحبي في فقـــه اللغة . لابن فارس . تح/ أحمد صقر . مطبعة الحلبي . القاهرة .

صفحات خالدة من الأدب الألماني . دار صادر . بيروت . ١٩٩٧م .

الصناعتين . أبو هلال العسكري . تح/ مفـيد قميحة . دار الكتب العلمية . بيروت .

الصورة الفنية في شعر أبي تمام . د/ عبد القادر الرباعي . إربد . عَمان . ١٩٨٠م .

الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية) . السيد إبراهيم محمد . دار الأندلس . بيروت . ط٣ . ١٩٨٣

الضرورة الشعرية في النحو العربي. د/ محمد حماسة عبد اللطيف . مكتبة دار العلوم . ط١ . ١٩٧٩

طبقات فحول الشعراء . ابن سلام الجمحي . شرح/ محمود شاكر . دار المدني بجدة . د . ت.

الطـــراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . يحيى بن حمزة العلوي . دار الكتب العلمية . بيروت . د . ت .

عروس الأفراح (ضمن شروح التلخيص) . مطبعة الحلبي . ط١ . ١٣٣٧هـ .

علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) . د/ محمود السعران . دار المعارف . ١٩٦٢ م .

العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده . ابن رشيق القيرواني . تحقيق : محي الدين عبد الحميد . دار الجيل. بيروت . ط٥ / ١٩٨١م .

عيار الشعر. ابن طباطبا العلوي . تحقيق د/ زغلول سلام و طه الحاجري .منشأة المعارف

الفصـــــاحـــة (مفهومها –وبم تتحقق –قيمها الجمالية) . د/ توفيق الفيل . حوليات كلية الآداب بالكويت . الحولية السادسة . ١٩٨٥م .

فلسفة الجمال في البلاغة العربية .د/ عبد الرحيم الهبيل . الدار العربية للنشر والتوزيع . القاهرة .

في الأدب والنقد . د/ محمد مندور . نهضة مصر . القاهرة

في البلاغة العربية . د/ رجاء عيد . مكتبة الطليعة . أسيوط . د . ت.

قراءة ثانية في شعر امرئ القيس . د/ محمد عبد المطلب . ١٩٨٦م .

قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة . مكتبة النهضة . بغداد . ط٢ . ١٩٦٥م .

قضايا ومواقف في التراث البلاغي . د/ عبد الواحد علام . مكتبة الشباب . القاهرة .

قواعـــد الشعر . لأبي العباس ثعلب (أحمد بن يحيى) . تحقيق د/ رمضان عبد التواب . مكتبة الخانجي بالقاهرة . ط٢ . ١٩٩٥م .

القول الشعري (منظورات معاصرة) . د. رجاء عيد . منشأة المعارف بالإسكندرية. ط/ ١٩٩٥

كتاب الزينة (فـي الكلمـات الإسـلامية والعربية) . أبو حاتم الرازي . تحقيق د/ عبدالله سلوم. دار الكتاب العربي . بيروت .

الكتاب (كتاب سيبويه) . تح/ عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط٢ . ١٩٨٢

الكشاف (تفسير الزمخشري) . مطبعة الحلبي . ١٩٧٢م .

كولردج . د/ مصطفى بدوي . دار المعارف . القاهرة . ط١ . ١٩٥٨م .

لسان العرب . ابن منظور . دار المعارف . القاهرة (ستة أجزاء) .

اللغـــــة . فندريس . تر/ عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص . الأنجلو . القاهرة . ١٩٥٠م .

اللغة العربية مبناها ومعناها . د/ تمام حسان . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣م .

اللغة والإبداع الأدبي . د/ محمد العبد . دار الفكر للدراسات والنشر . القاهرة . ١٩٨٩م .

ما الأدب ؟ . جان بول سارتر . ترجمة د/ غنيمي هلال . نهضة مصر للطباعة والنشر . القاهرة . ١٩٩٠

ما يحتمل الشعر من الضرورة . أبو سعيد السيرافي . تحقيق د/ عوض القوزي . دار المعارف . القاهرة . ط٢ . ١٩٩١م .

مبادئ النقد الأدبي . ريتشاردز . ترجمة د/ مصطفى بدوي . المؤسسة المصرية العامة . القاهرة . ١٩٦٣م .

المـــثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . ضياء الدين بن الأثير . تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة. دار نهضة مصر . ١٣٥٤هـ/١٩٧٣م

محاضرات في علم اللغة الحديث . د/ عبد المجيد عابدين الإسكندرية ١٩٨٦م .

مداخل إلى علم الجمال الأدبي . د/ عبد المنعم تليمة . دار الثقافة . القاهرة . ١٩٧٨م .

المزهر في علوم اللغة وأنواعها . السيوطي . تحقيق/ جاد المولى وآخرين . مطبعة الحلبي بمصر

مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ج . م . جويو . ترجمة/ سامي الدروبي . دار الفكر العربي . القاهرة .

المستصفى . أبو حامد الغزالي . تح/ محمد مصطفى . مطتبة الجندي . القاهرة . ١٩٧١م .

المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة . د/ تمام حسان . مجلة فصول . م ٧ . ع ٣ ، ٤ . أبريل- سبتمبر ١٩٨٧م .

المصون في الأدب . أبو أحمد العسكري . تح/ عبد السلام هارون . دار المطبوعات والنشر . الكويت . ١٩٦٠م

معـــاهد التنصيص على شـــواهـــد التلخيص . العباسي . تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد . عالم الكتب . بيروت . ١٩٤٧م .

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها . د/ أحمد مطلوب . مكتبة لبنان . ط٢ . ١٩٩٦م.

معجم مصطلحات النقد العربي القديم . د/ أحمد مطلوب . مكتبة لبنان . ط١ . ٢٠٠١م .

المعنى الشعري في التراث النقدي . د/ حسن طبل . مكتبة الزهراء . القاهرة . ط١ . ١٩٨٥م .

المعنى في البلاغة العربية . د/ حسن طبل . دار الفكر العربي . القاهرة . ١٩٩٨م .

المغني في أبواب التوحيد والعدل . تح/ أمين الخولي . دار الكتب . ١٩٦٠م .

مفتاح العلوم . السكاكي . مطبعة الحلبي . القاهرة . ١٩٣٧م .

مقالات نقدية . د/ محمود الربيعي . مكتبة الشباب . ١٩٧٨م .

من أسرار اللغة . د/ إبراهيم أنيس . الأنجلو المصرية . ط٦ . ١٩٧٨م .

من جماليات المعنى (حسن التعليل) . د/ عيد شبايك . دار حراء . ط١ . ١٩٩٥م.

من الوجهة النفسية في الأدب ونقده . محمد خلف الله . دار العلوم . الرياض .ط٣. ١٩٨٤م

منهاج البلغاء وسراج الأدباء . حازم القرطاجني . تح/ محمد الحبيب . دار الغرب الإسلامي . بيروت . ط٣ . ١٩٨٦م .

الموازنة. لأبي القاسم الآمدي . تحقيق/ أحمد صقر . دار المعارف . القاهرة . ط٤ . ١٩٩٢م .

الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء . المرزباني . تحقيق/ علي محمد البجاوي . دار الفكر العربي . القاهرة .

النحو والدلالة . د/ محمد حماسة . دار غريب . القاهرة .

نظرية الأدب . رينيه ويليك ، وأوستن وارين . ترجمة/ محي الدين صبحي . ط المركز الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدمشق . ١٩٧٢م .

النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون . د/ فاطمة الطبال . المؤسسة الجامعية . بيروت . ط١ . ١٩٩٣م .

نظرية السياق السببي في المعجم العربي . مصطفى إبراهيم . كتاب الرياض . العدد ١٣٤ . مؤسسة اليمامة بالرياض . السعودية .

نظرية المعنى في النقد العربي . د/ مصطفى ناصف . دار الأندلس . بيروت .

النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . روز غريب . دار الفكر . بيروت . ط٢ . ١٩٨٣م .

نقد الشعر . قدامى بن جعفر . تح/ كمال مصطفى . مكتبة الخانجي بالقاهرة . ط٣ . ١٩٧٨

نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز . فخر الدين الرازي . تح/ بكري شيخ أمين . دار العلم للملايين . ط١ . ١٩٨٥م .

الوســـاطة بـــين المتنبي وخصومه . علي بن عبد العزيز الجرجاني . تحقيق وشرح/ محمد أبو الفضل وعلي البيجاوي . مطبعة الحلبي .

يتيمة الدهر . لأبي منصور الثعالبي . تح/ مفيد قميحة . دار الكتب العلمية . ط٢ .١٩٨٣م .

ثانياً : الدواوين الشعرية :

ديوان الأعشى . دار صادر بيروت . د . ت .

ديوان امرئ القيس . . تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف . القاهرة . ط٤ . ١٩٨٤م .

ديوان أبي تمام . الخطيب التبريزي . تقديم راجي الأسمر . دار الكتاب العربي . بيروت . ط٢ . ١٩٩٤

ديوان البحتري . تح/ حسن الصيرفي . دار المعارف . ١٩٧٧م .

ديوان الحماسة (اختيار أبي تمام) . شرح التبريزي . دار القلم . بيروت .

ديوان جراح تنبت الشجر . كمال نشأت

ديوان العباس بن الأحنف . تح/ عاتكة الخزرجي . دار الكتب المصرية . لقاهرة . ١٩٥٤

العودة (ضمن الأعمال الشعرية) . كمال نشأت

ديوان الفرزدق . شرح د/ علي زيتون . دار الجيل . بيروت . ط١ .١٩٩٧م .

ديـــوان المتـــنبي . تحقيق/ مصطفى السقا وجماعته . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده . القاهرة . ١٣٧٦هـ / ١٩٥٦م .

ديوان مسلم بن الوليد (*صريع الغواني*) . تح/ سامي الدهان . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٥

ثالثًا : المراجع الأجنبية :

Alinguistic guid of English Poetry . G. N. Leech

The Appreclation of Poetry . Gary

La Poésie Pure . Brémond, Heri, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza . Paris . Bernard Grasser . 1926 .

مطابع جامعة المنوفية